وحدة الفعل الدرامي بين الشبلي والعبودي

بدري حسون فريد

كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد.

بعد أن مضى ربع قرن من الزمان، أستذكر في وجداني، كيف درسنا فن التمثيل على يد الفنان الكبير الراحل حقي الشبلي، والفنان الراحل الأستاذ جاسم العبودي. والحقيقة أن لكل من الرائدين طريقته الخاصه في تدريس فن التمثيل، وكذلك لكل منهما طريقته الخاصة في معالجة الممثل عندما، كانا يقومان بأخراج مسرحية في معهد الفنون الجميلة.

لقد دخلتُ معهد الفنون الجميلة ـ فرع التمثيل والأخراج عام ١٩٥٠، ولم يكن آنذاك الأستاذ حقي الشبلي موجوداً في المعهد، وبعد عام جاءنا ليقوم بالتدريس، وبقينا معه حتى بعد تخرجنا عام ١٩٥٥. أما الأستاذ جاسم العبودي فقد وصل الى العراق بعد إتمام دراسته في أمريكا عام ١٩٥٣، ودرسنا على يديه فن التمثيل والأخراج مدة سنتين كاملتين، وتعلّمنا الشئ الكثير منه، خاصة وأنه جاء متشوقاً للتدريس، حاملاً معه منهجاً جديداً في فن التمثيل، ألا وهو منهج (ستانسلافسكي). ويدفعني اليوم أن اكتب سطوري هذه لكي أسجّل بدقة طريقة كل واحد منهما، بروح موضوعية علمية لكي أقدّم شيئاً بسيطاً عن هذين الرجلين وفاء من تلميذ مخلص الى استاذين قد رحلا الى العالم الآخر....ولكي أجعل القارئ الكريم او الدارس المختص أن يكّون صورة دقيقة عن طريقة كل منهما، ينبغي أن نمّر بذكريات وحيثيات الأمس البعيد، أيام كنا ندرس أصول فن التمثيل على يد الفنان الراحل حقي الشبلي أولاً...ومن ثم نعرج على طريقة الأستاذ جاسم العبودي في التدريس إنسجاماً مع الفترة الزمنية التي مررنا بها ونحن طلبة. فماذا كان يعمل الأستاذ الشبلي؟ وكيف كان يقوم بالتدريس للمادة النظرية والمادة العملية.

لقد كان المرحوم الشبلي يُدرسّ المادة النظرية في مواد، منها تاريخ المسرح، وعلم الهيئة، والألقاء، والتمثيل والأخراج.....هذه المواد كان قد ترجمها عن الفرنسية، حيث انني قد زرته قبل ان أدخل المعهد بسنوات وكان جالساً في غرفته في المعهد الذي كان في البناية المقابلة لسينما النصر، وكان الفصل صيفاً، وبعد أن استقبلني ورحب بي قال إنه كان منشغلاً بترجمة مواد فنية عن الفرنسية لغرض تدريسها لطلابه في بداية السنة الجديدة، وقد سمعتُ من بعض الخريجين من المعهد الذين قد إنشقوا عليه لأسباب لامجال لذكرها الآن، إن كثيراً من تلك المواد كانت منشورة في مجلة الصباح المصرية، وانه قد إستعان ايضا بالمحاضرات التي كان يرسلها له زميله الفنان الكبير الراحل زكي طليمات الذي درس الفن هو الآخر في باريس....صحيح ان تلك المواد مقارنة بما متوفر الآن تبدو متواضعة، ولكنها بالتأكيد كانت مفيدة وجيدة لطلبة هواة جاءوا ليدرسوا فنون المسرح بعد أن تخرجوا من المتوسطة، حيث الدراسة في المعهد خمس سنوات. أما في السنة التي دخلنا في المعهد فكان يُشترط ان يكون الطالب من خريجي الأعدادية، كما ان أغلب الذين دخلوا المعهد عام ١٩٥٠ ـ ١٩٥١ كان بعضهم خريّج كلية الحقوق والتجارة والاعدادية. وكانت الطريقة المتبعة في زمن الاستاذ الشبلي في القبول ولعدة سنوات، هو قبول دورة واحدة أو دورتين، ويستمر مع هذه الدورة أو الدورتين حتى يكملوا الدراسة ويتخرجوا، ثم يقبل دورة جديدة....وهذه الطريقة كانت تعطي الفرصة الجيدّة له وللطلابة من ان يكون التركيز عليهم كبيراً من حيث التدريس والدوام والتمرين اليومي والوقوف على خشبة المسرح في التطبيقات اليومية، وفي تقديم العرض المسرحي السنوي في نهاية كل عام.

اما الجانب العملي ـ وهو الذي أودّ أن ألقي الضوء عليه ـ وكأنني أستعرض في ذاكرتي انشطة أيام كنتُ طالباً نشيطاً، كيف كان يقوم الاستاذ الشبلي بتدريسنا الجانب العملي، وماالذي كان يفعل؟

كان يُوزّع مشاهد من المسرحيات العالمية والعربية على الطلبة وعادة يكون المشهد من شخصيتين أو اكثر، ولابأس ان يأخذ عدد من الطلبة نفس المشهد، خاصة طلاب الدورة التي تأتي بعد الدورة التي سبقتهم، وعلى الطلبة أن يحفظوا أدوارهم بسرعة، ويحسنوا تشكيلها من حيث قواعد اللغة العربية التي كان يُحسن هو ضبطها، لأن تلك المشاهد كانت اجزاء من مسرحيات عالمية

وعربية معروفة كان الشبلي قد قام بتمثيلها أو بالمشاركة في تلك المسرحيات التي عمل فيها في مصر على يد الفنان الراحل الكبير عزيز عيد، حيث انه قد أمضى فترة من الزمن في مصر وتتلمذ على يد الفنان القدير عزيز عيد ذلك الفنان العبقري الزاهد المُتصدّف لفنه، كان ذلك قبل سفره الى باريس.

والآن...كيف كان يعالج الطالب (الممثل)؟ من دون شكك كُنّا نطلّع على المسرحية أولاً، حيث ان المكتبة التي كانت في المعهد آنذاك، تتوفر فيها مجموعة نادرة من المسرحيات العالمية المترجمة والعربية، نثراً وشعراً، وكلها كانت باللغة العربية الفصيحة، وكان لايسمح إطلاقاً بتمثيل مسرحيات شعبية، لأنه كان يعتقد ان اللغة العربية الفصيحة هي التي يجب أن يتدربّ عليها الطالب حتى يتمكنّ من فنية الألقاء والتمثيل، ولكنه كان يسمح بين حين وآخر لبعض طلبته أن يقدمّوا مشاهد إبتكارية باللهجة الشعبية المحلية للتلطيف وتخفيف الجو بعد ان نكمل التطبيقات العملية مدة أربع ساعات يومياً.

كان استاذنا يعطي الملاحظات في الصوت والألقاء التقطيع والتنغيم والشدّة في الصوت، وكان يطلب منا أن نسير على مايُريده هو بالضبط....أي أننا نقوم بتقليده في كل شئ...في طريقة إلقائه، وفي إستخدام الطبقة الصوتية التي يريدها هووكان حازماً أيضاً في تقليده في الحركة والأيماءة وطريقة المشي والجلوس والوقوف والأشارة واستعمال الأثاث والمعدات المسرحية المتوفرة على تلك الخشبة الصغيرة في قاعة التمارين.

كان يطلب من كل طالب ان يكون فعله ـ وغالباً المطلوب هو الفعل الخارجي ـ أن يكون متقناً وثابتاً وجميلاً، كانت للأستاذ الشبلي جمالياته وإنسيابانه في الصوت والحركة والوقوف والجلوس وحتى تعبير أصابع اليدين الجميلة الساحرة ـ أحياناً، وبدون وعي منه كان يصعد خشبة المسرح، ويبدأ بتمثيل الشخصية ويتوهّج شعوراً وحساً وعاطفة وفناً كان يُسحرنا بأدائه، والذين لم يشاهدوا الفنان الراحل حقي الشبلي وهو يُمثّل، قد فاتهم ذلك الألقاء الكلاسيكي المُتقن الذي إستمتعنا به نحن طلبته، ولكننا وبحسّنا الفني المبكر كنا نشعر أنه كان يقع في فخ الرتابة عندما كان يلقي مقاطع تمثيلية شعرية من مسرحية كيلو باتره وقيس وليلى، حيث ان الشعر العمودي إن لم يُحسن تقطيعه يوقع الممثل أو الملقي في الرتابة. كان هذا إحساسنا المبكر أن في طريقة إلقاء الشعر لأستاذنا حقي الشبلي فيه نوع من الرتابة، ولم نعرف آنذاك كيف يمكن معالجة تلك الرتابه....وأغلب الظن ان الاستاذ الشبلي نفسه كان هو قد تأثر بالطريقة التي كان يقوم الممثلون المصريون الاوائل بأنشاء الشعر التمثيلي

المهم ان الرجل كان مخلصاً وحريصاً في أن يُعلّم طلابه الطريقة التي يعتقد أنها صحيحة وعلمية...كما ان حرصه الكبير كان في سعيه الذي لم ينقطع، حيث كان يبذل الساعات الطوال يومياً مع جميع الطلبة ويطلب منهم أن يصعدوا خشبة المسرح ويقدمّوا مشاهدهم التمثيلية ويعطيهم الملاحظات والأرشادات الواحدة بعد الأخرى دون ملل أو كلل، واعتقد أنه كان يجد في عمله التدريسي نوعاً من التنفيس عن إرها صاته التمثيلية، حيث انه لم يصعد خشبة المسرح كممثل بعد رجوعه من دراسته الفنية في باريس.

لم نسمع منه اسماء ممثلين أو مخرجين عالميين إلاماندر، ولم يشرح طريقة أي واحد منهم، ولكنه كان يذكر باعتزاز اسماء اساتذته: عزيز عيد ولويس جوفيه ودوني دونيس. ويذكر باعتزاز ايضاً اسماء بعض زملائه من الممثلين المصريين امثال جورج ابيض وحسين رياض واحمد علام وبشاره يواكيم وعباس فارس...الخ. لم نسمع منه آنذاك اسم ستانسلافسكي إلا في مادة تاريخ المسرح عندما كان يُملي علينا تاريخ المسرح في روسيا، ولم يُبين لنا منهجه، أو اي شئ آخر فيما يخص التمثيل والاخراج.

كان يُقدمّ لنا الملاحظات والتوجيهات الجاهزة دون أن نتكلف نحن بالبحث والتقصّي عن الشخصية وابعادها....لماذا؟ لأن كل شئ كان يُقدم لنا جاهزاً....وانه كان يطلب من الممثل (الطالب) ان يكون كما يريده هو من حيث الهيئة والمشاعر والتدرّج الشعوري والوقوف والجلوس والأنعطاف الصوتي...كل شئ جاهز وحاضر امام الطالب، وماعلى الطالب إلاّ أن يُقلّده وان يسير على خطته، ويبذل الجهد الجهيد في ان ينال رضى استاذه، وإذا عجز الطالب او لم يستطيع ان يُطبق تعليماته بحذافيرها، فأنه سوف لاييأس منه، وانما يحاول معه اسبوعاً وشهراً بعد شهر واحياناً سنة بعد سنة كما حدث لبعض الزملاء في دورتنا تلك، حتى يأخذ الطالب قالب الدور أو الشخصية. وهذه الطريقة جعلت من طلبته السابقين واللاحقين نسخاً منه في الألقاء والتمثيل، والبعض قد تأثر تأثراً شديداً به وراح يقلده في حياته الخاصة في المشي والحركة والصوت والملبس.

وللأنصاف لابدّ ان نقول الان....هل ان تلك الطريقة لم تسعف المسرح العراقي بممثلين بارعين في فن التمثيل؟ الجواب على هذا التساؤل: هو أن خيرة ممثلي المسرح العراقي منذُ الأربعينات وحتى اليوم أغلبهم من تلامذة الفنان الراحل الاستاذ حقي الشبلي...كيف إذن يمكن ان تكون تلك طريقته التي أشرنا اليها ومنها يتخرج ممثلون بارعون؟

الجواب: أنه كان في طريقته جانب من الصحة، حيث كان يُؤكد

على الفعل الخارجي، ومن خلال التمرين اليومي المستمر...والملاحظة الحريصة واستنفار طاقات الممثل من الفعل الخارجي كان يصل الطالب دون ان يدري الى الفعل الداخلي...حيث اننا قد تعلّمنا، وادركنا بعد سنوات عديدة من تخرجنا ودراستنا في الخارج ان هناك طريقتان في التمثيل: من الخارج الى الداخل، ومن الداخل الى الخارج. فهل كان يتبع هو طريقة من الخارج الى الداخل دون أن يُخبرنا بذلك؟ أم انه كان يتبع تلك الطريقة بعفوية منه؟ أم أن الطريقة التمثيلية الأكاديمية الفرنسية الكلاسيكية التي كان يُؤمن بها ويسير على هديها توصل الممثل الى تحقيق ذلك الهدف؟ يمكننا ببساطة ان نشاهد اي فيلم فرنسي يقوم به ممثلون فرنسيون مسرحيون، نُشاهد اعتماد الممثل الفرنسي على الفعل الخارجي الذي يلاحظه مشاهد الفيلم لأول وهلة بالاضافة الى تدفّق المشاعر الملتهبة وحركات اليدين والرأس واستعمال الطبقات الصوتية العالية...الخ ولكن ذلك لايعني ان الممثل الفرنسي لايتوغل في المشاعر الداخلية لشخصيته وانما الذي يجلب الأنتباه ان الطراز أو الأسلوب التمثيلي الفرنسي يختلف عن بقية الاساليب الفنية التمثيلية الاخرى من العالم.

فهل يُفهم من تحليلي هذا، وقد درست التمثيل على يديه ان طريقته هذه هي المُثلى؟ أنا لااقول هذا...ولكن من حقي وانا استعرض امامي أغلب الممثلين العراقيين الجيدين فأجدهم هم من تلامذة الشبلي. ربما يقول البعض ان هؤلاء الطلبة بعد تخرجهم وبعد سنوات قد تمكنّوا من الانسلاخ عن القوقعة والتقولب التشخيصي للمدرسة الشبلية، خاصة بعد دراستهم في الخارج...قد يكون هذا صحيحاً...ولكنني مع ذلك استطيع ان اقول الكلمة الصادقة إن أضعف تلميذ في زمن الشبلي هو أحسن من كثير من المثليين الذين جاءوا في فترات لاحقة..ويمكنني ان اعلل ذلك في النقاط التالية:

اولاً: حرص الاستاذ الشبلي على التدريس اليومي والتطبيقات العملية اليومية ولعدة ساعات ولمدة خمس سنوات قتالية تساعد الطالب الممثل على تطوير طاقاته الابداعية ومهما كانت الطريقة التي يتبعها المعلم في تدريسه بالاضافة الى حرص الاستاذ الشبلي الشديد في تحمل مهنة التدريس التي لم يتهاون فيها يوماً ما ولم يكل او يمل.

ثانياً: كان يُحب تلامذته جميعاً، وتلامذته يحبونه ايضاً وهذا الحب المتبادل كان يعطي الثقة وتحقق نتائج ملموسه

ثالثاً: كان الطلبة من عُشاق فن التمثيل، حيث انهم لم يأتوا من اجل الحصول على الشهادة، وانما كان همّهم هو التعلم والاستفادة من خبرة استاذهم الكبير

رابعاً: لم يسمح الاستاذ الشبلي ان يعمل طلبته في الغرف المسرحية خوفاً من ان يلوثوا بالاعيب الفن الرخيصة ولكنه كان يوافق ان يعمل طلبته في الفرق المسرحية التي يقوم بالاخراج فيها خريجو المعهد من الدورات السابقة في العطلة الصيفية فقط.

وعلى العموم يمكنني القول ان الأستاذ الفنان الراحل قد أصبح خالداً في ذمة المسرحيين العراقيين، لأن جهده المتواصل طوال اربعين عاماً لم يذهب سُدىً، وانما بالعكس فقد حمل طلبته الراية بأيمان راسخ وشقوا طريقهم الى امام بثقة وعزيمة وقوة وصبر وايمان...صحيح ان بعضاً من طلبته قد إنشقوا عنه وكوّنوا اسلوبهم الخاص الفكري والفني ولكن البذرات الأولى التي غرسها في أعماقهم وفي أصولهم الفنية مازالت باقية وستنقل من جيل الى جيل.

اما الأستاذ الفنان الراحل جاسم العبودي الذي جاء الى الوطن في عام ١٩٥٣ بعد تخرجّه من معهد كودمان ثيتر في شيكاغو، فانه كان احد تلامذة الأستاذ الشبلي....وكان من حسن حظنا انه عندما بدأ التدريس في معهد الفنون الجميلة، كنا نحن أول دورة نتعلم منه... فما الذي تعلمّنا منه...؟ هل هي نفس طريقة الشبلي أم جاء بمنهج آخر؟

الجواب على ذلك: إنه جاء بمنهج ستانسلافسكي وكان هذا المنهج جديداً علينا، ولم نسمع به إلا نادراً، ولم نعرف عن اسراره شيئاً. والحقيقة يجب ان تقال: هل درّس الأستاذ العبودي منهج ستانسلافسكي بأكمله كما يُدرّس الآن، اوكما دُرّس بعد عشر او عشرين سنه بعد مجيئه؟ الجواب على ذلك، انه كان يُدرّس أوليات هذا المنهج او المراحل التمهيدية منه، وأولى هذه المراحل: الفعل الداخلي، وكيف يجب على الطالب ان يتعمّق في اغوار الشخصية التمثيلية ويوجد العلاقات بين الشخوص وعلاقة ذلك بالمؤلف وفكرية الاساس، وتبعاً لهذه الخطة ينبغي على الطالب ان يُقسم المسرحية الى وحدات وضربات تحتوي على الافعال الداخلية وردود افعالها ايضاً، بينما كان الشبلي يعتمد الطريقة الفرنسية في تقسيم المشاهد...بمعنى انه يهتم بدخول شخصية جديدة الى المشهد أو خروج شخصية من المشهد...بينما العبودي كان يُؤكد على الفعل الداخلي في كل وحده فعل...وكان العبودي يعطي الحرية الكاملة للطالب في ان يُعبرّ عن مشاعره واحاسيسه وحركته كما يشاء على شرط ان يكون تعبيره نابعاً من اعماق الشخصية التمثيلية...

هذه الطريقة كانت مريحة للطالب إذ انه كان يعتمد على قدراته الذاتية دون قيد او تسلطّ او تقولب ويعمل على تطويرها يوماً بعد يوم، ويمكنني ان أشبه الطالب آنذاك كمن يحمل معولاً ويحفر في التربه وصولاً الى جوهر الشخصية التمثيلية لتحقيق هدف المؤلف في مسرحيته، والعبودي كمدرس او مُدّرب او مخرج كان يقوم في

التطبيقات العملية ان يُفسّر فكر المؤلف وفلسفتة واتجاهاته

والحقيقة التي لابدّ أن تقال هي إن اغلب الطلبة لم يعجبوا بهذه الطريقة، خاصة وانهم قد تشرّبوا بأسلوب الشبلي في التمثيل....ولكنهم وبمرور الزمن ومع التطبيقات العملية وشرح التنظيرات لمدرسة ستانسلافسكي قد بدأ اكثر الطلبة يجدون في هذه الطريقة مجالاً جديداً للتجديد والابداع.

كان الأستاذ العبودي كريماً في اعطاء المادة النظرية والعملية للذين يريدون ان يتعلموا.....اذكر انني والاستاذ الفنان سامي عبد الحميد كنا بعد ان ننتهي من دراستنا في المعهد في العاشرة مساء كل يوم، ذهب الى دار العبودي ونراجع معه ماأخذنا منه في ذلك اليوم وكان يسهر معنا كل ليلة لأعطائنا معلومات جديدة أو او يُعمّق لنا تلك المعلومات. كان يحب الطلبة النشطين الموهوبين، لانه كان يريد ان تجد طريقة ستانسلافسكي مجالاً في التطبيق على يده هو وطلابه من بعده، خاصة بعد ان اعلن الحرب المكشوفة على الطريقة الشبلية، والغريب في الأمر اننا كنا ندرس الطريقتين في آن واحد، نذهب الى القاعة مع الاستاذ الشبلي ونطبق مايريده، ونذهب الى القاعة بعد ساعات مع الاستاذ العبودي ونطبق منهج ستانسلافسكي. صحيح انه كان من الصعب التوفيق بين المدرستين ولكن هكذا كان قدرنا ونحن طلبة ولدينا استاذان لهما منهجان مختلفان، والشاطر هو الذي يستطيع ان يأخذ احسن ماعند كل واحدٍ منهما. عندما كان الأستاذ العبودي يُطَبق معنا التطبيقات التمثيلية العملية او عندما كان يخرج مسرحية كاملة كنت أُحسّ انه كالساحر الذي يُفجّر طاقاتنا بلمسة يد فنان شاعر وبحسّ مُرهف..واحياناً كان يعالجنا بطريقة آخاذه بحيث نحقق طفرات فنية إبداعية، ولاندري كيف يحدث ذلك وهنا تأتي أهمية المنهج الذي سار عليه العبودي إذ أنه كان يستنفر الطاقات الداخلية الابداعية فينا ويُفجّرها بأسلوبه الخاص ويبعدنا كليةً عن إعتماد (البوز) أو (الكليشه) في التعبير أو اعتماد (الفعل الخارجي المكشوف). كان يغمرنا بعلمه وتوجيهاته النظرية والعملية من خلال الدروس التي يقوم بتدريسها...ولقد حصلنا على معلومات تعتبر قيمة في وقتها في الأخراج والمناظر والازياء والصوت والالقاء ومرونة الجسم، ومثل هذه المعلومات لم تكن معروفة لدينا قبل ذلك..وكان العبودي بالاضافة الى كل ماذكريات متذوقاً للأدب عارفاً دقائق اللغة العربية متحمساً لجرس الكلمة ونطقها السليم.

ان العبودي قد نجح في خطته التعليمية لمنهج ستانسلافكي للأسباب التالية:

اولاً: عندما بدأ التدريس في عام ١٩٥٣ في معهد الفنون الجميلة، كان شعلة نشاط وثقة بنفسه وبالمستقبل. كان مُدرسًا ناجحاً يعيش يومه كله من أجل الفن المسرحي الجميل، وإشاعته بين الناس وتعميقه في نفوس طلابه، وربط كل ذلك بهموم المواطن الشريف ونزعته التحررية في الأستقلال والحرية والوحدة.

ثانياً: كان من حُسن حظه، وحظنا نحن ايضاً ان نكون اول دورة نتعلم منه، إذ اننا شعلة نشاط وجدّية، وأغلبنا من خريجي الكليات، وكان هدفنا أن نتعلم كل شئ جديد، لكي نستطيع أن نمارسه بعد تخرجنا، فالمسرح بالنسبة لنا ـ مدرسه للشعب ـ وينبغي للذي يريد ان يكون معلماً في تلك المدرسة أن يتسلح بالعلم والمعرفة والأدب والحياة.

ثالثاً: إن المنافسة التي كانت قائمة على قدم وساق بين العبودي وبين استاذه الشبلي، قد أوجدت لنا الفرصة الجيدة أن نستفيد من كلا الأستاذين، فكل واحد منهما كان يريد أن يعطى أحسن ماعنده لكي يجذب الطلبة الى جانبه، ومثل هذا التنافس رغم بعض سلبياته، إلا اننا احسّنا التصرف وتمكّنا بمرونة وعقلانية أن نستفيد ونتطور وفي الأخير ينبغي ان أشير الى نقطة هامة جداً، إذْ ان كلا من الأستاذين الراحلين كانا يتابعان الطلبة بعد تخرجَهم في اعمالهم الفنية. واذكر أنني قد دعوت العبودي لمشاهدة التمارين الأخيرة لأنتاج مجموعة شباب الطليعة للتمثيل عام ١٩٥٦، وبعد ان شاهد المسرحيتين ذات الفصل الواحد قال لي بالحرف الواحد (تلميذ الأستاذ، استاذ ونص) وكان فرحاً جداً بالأسلوب الذي سرت عليه وتحقيق تلك النتائج..كان فخوراً ووجدت الفرصة الكبرى على قسمات وجهه، وبالمناسبة وصنعت نفس الشي مع الأستاذ الشبلي، عندما عرضت المسرحيتين امام الجمهور فلبّى الدعوه وجاء لمشاهدة العرض...وبعد إنتهاء العرض، كان فرحاً وفخوراً ومشجعاً من كل قلبه....وهذا يدّل على ان الروابط الفنية والانسانية بين الأستاذ وتلميذه لم تنقطع ابداً بعد التخرّج، وانما كانت الصلات تتوطد وتتعمق....

ومن حسن حظنا اننا بعد أن رجعنا من دراستنا في الخارج أصبحنا زملاء للرائدين الراحلين الكبيرين، وكان الاحترام والتقدير متبادلاً بيننا.

وعلى العموم....فأن تأثير كل من الرائدين الشبلي والعبودي سيبقى أثره واضحاً وعميقاً في ذمّة المسرحيين العراقيين، رغم أن قدرات فنية اخرى لفنانين مسرحيين عراقيين، قد وجدت طريقها اثبتت قدراتها الذاتية المتميزه على مرّ السنين، ووقفت كأعمدة فنية راسخة في مجال الحركة المسرحية العراقية المعاصرة.

الـرؤيـة النفسيـة للعمل المسرحي

د . ريكلن ابراهيم

من الصعوبة أنْ نحدّد زمن ظهور المسرح عند الانسان وكلُّ مافي الانسان من سلوكٍ تمثيلٌ وكلُّ مافي البيئة مسرحٌ. فالسلوك الحي حركة مسرحية حاور الانسانُ بها منذ بدايته كلَّ الاشياء بطريقة من الفعل ورد الفعل. واذا وضعنا تاريخاً للمسرحية في الانسان فان هذا التاريخ يكون مسبوقاً أصلا بعمل مسرحي ضمني كامن في الانسان نفسه. ان حركة يديه ورجليه انماطٌ تمثيليةٌ، وتصويتهُ وطريقةُ انصاته تمثيلٌ، ومحاولةُ إحداثهِ لغةً يتواصل بها مع غيره ويردُّ بها على إلحاح حاجاته نمطٌ من أنماط تمثيلِ مايريد، كلُّ ذلك يلغي اية محاولة لوضع تاريخ محدّد للمسرح. ان المسرح بلغته الفنية وادواره المنظمة المعقّدة ظهر استجابةً لتوق الانسان الى اخراج همومه بعيداً من ذاته ودواخله ليرى موقعه فكراً ووجداناً مشروحاً امامه بطريقة مرئية مسموعة.

ان اكبر مسرح ظهر عند الانسان هو مسرح الطبيعة بزلازلها ورعودها وبراكينها وفيضان انهارها وشراسة حيواناتها وحرها وبردها. وعلى مسرح الطبيعة صار الانسان الاولُ أول ممثل يؤدي دورا مباشرا على السجية وبنوازع الفطرة. ان الانسان كائن يشكل نوع استجابته على وَفْق ما يحتاج اليه المثير، والظواهرُ الطبيعيةُ هي مثيراتهُ وعليها ردُّ الانسان بدوافعَ تناغمت مع الحوافز. وحين كان الكائن الآدمي يواجه الجوع، انصرف الى القيام بدور اللاغي للجوع بتوفير الاكل صعوداً الى شجرة أواقتناصاً لحيوان او اصطياداً لسمك، وهو في كل ذلك ممثلٌ فطريٌ يصطنع المواقف ويرسم المناورات ليصل الى الهدف. ومثلُ ذلك ماصار له مع الخوف والبرد والحر والسكن. وحين صارت للانسان لغة، استعان بها على اخراج نمطه السلوكي المعبر عن اصدق حاجاته ومثلما تدرج الانسان بتمثيل الادوار في تلبية الاساسيات من اموره، تدرّج بالتمثيل في التعامل مع انتمائه الى مصادر القوة الكبرى الموجودة له كائناً على الارض.

والانسان حيوان انتمائي في اشد حالات عزلته لانه ضعيف على الرغم من قوته. ومع الضعف برز الخوف وخوفُه كان من المجهول الذي رمز له بمرموزات شتى ليجعلها تجسيداً لمكامن خوفه تسهيلاً للجوئه اليها او هروبه منها طِبقاً لما يتطلبه موقفه. ومع الخوف ظهرت علامات التعبير عنه بسلوك حركي في اليدين والوجه وما تحمله تلك من تعبيرات حتى اصبحت تلك التعبيرات انماطاً تمثيلية لاتخرج عن العمل المسرحي في شيء. فاليد المرتعشة والوجه المتجعد الشاحب والشفاه الراجفة والعيون المتطيّرة والشَعْر المتناثر أعراضٌ متخصصةٌ بتمثيل الدور الخائف في الانسان امام مواقع الخوف. ولقد استعان الانسان بالتصويت اولا ثم باللغة المفهومة في بنائها ومضمونها على تكوين استجابة تمثيلية تعبر عن حالته ويعَّبر بها للاخرين عنها في موقف من المواقف. ان ميل الانسان الى ابناء جنسه اظهَر الحَشْدَ الاجتماعي الذي اتفق على صيغ الاتصال والتفاهم، وامام الحشد اصبح الفرد الواحد في حاجة الى ابلاغ حالة ذاته الداخلية الى الاخرين واصبح يستعين بالتمثيل في خلق هذا الابلاغ. وكلما انتصر الانسان على خوف من مخاوف البيئة، طمر هذا الخوف جزءاً من مخيّلته وجعل له رمزاً من رموز لاشعوره حتى تُشكلُ لديه عقل احتوائي ناقل لكل صور مخاوفه محمولةً على طريقةٍ من طرق الخزن وعلى نحو انشأ فيه العقل الجمعي. وشيئاً فشيئاً تخلّص الانسان ظاهرياً من البيئة واتجه في صراعه الى مقالبة القتال مع الانسان الاخر الذي مالبث ان نشأ بديلاً جديداً من كل رموز الخوف وصار هو اللوحة الجديدة التي تخيفه. وعلى هذا الاساس شاب علاقة الانسان بالانسان مزيجٌ من الخوف والحب، واصبح هذا الكائن في صراع مع ظاهرتين في آن، ظاهرة خوفه من العلاقة بأبنِ جِنْسِهِ وظاهرة انتمائه اليه بصيغة من صيغ الحب. ان ازدواج هاتين الظاهرتين اكدَّ ضرورة استبطان الانسان لمفردتين ودعا بصراحة اكيدة الى ظهور التمثيل في الانسان من جديد. ولقد اتسعت مفاهيم الخوف عند الانسان الاخر حتى صارت انماطاً من العدوان المُعلَن والعنف والسرقة والحروب والكذب، كما اتسعت مفاهيم الحب لتظهر في صيغة من صيغ الدين والفضيلة والمواثيق والمعاهدات والتعاون والاتصال. وبرزت امام هذه الافتراقات حاجة الانسان الى التمثيل، في تغطية مواقف الخوف وما آلَ اليه وفي تغطية مواقف

الحب وما آلَ اليه.

ان الانسان كائن يهاجم خوفه بطرق شتى فهوَ ينكرهُ حيناً ويشوّه صورته حيناً ويرمز له بتعتيم وتمويه حيناً. بهذه الطريقة حاول الانسان ان يمثّل على مسرح اصطناعي سلوكاً طبيعياً كامناً فيه. فالمسرح الذي يُدين الجريمة هو في حقيقته مسرح من مسارح الحقيقة الانسانية التي يحاربها الانسان ليصير بريئاً منها ومن ملاحقتها له. والمسرح الذي يعلن عن الفضيلة والحب مسرح حقيقي يتهافت الانسان الممثل على اعتماده ليظهر به دميةً من دُمى الوداعة واللطف.

بهذه الطريقة احال الانسان كل حالاته من السلوك الدامي العنيف الى مسرح تعالجه الفضيلة وتضع حلولاً يخرج بها على الناس ويتشدق امامهم بأن لاخلاص من الرذائل الا بالفضائل. يشير هذا كله لدينا الى طبيعة العمل المسرحي بطريقة الإسقاط في إقامة العلاقات بين الاشياء والمواضيع ومنها علاقة الانسان بالاخر. وحين خضع الفرد لهيمنة النواميس العامة على حياته الخاصة، ظل المسرح والتمثيل نوعين من انواع البعد عن الذات والنفرة من معالجة داخل الانسان معالجة صادقة. ان الخوف والحب، وفيهما العنف والتوادد مناظرةً، شيئانه من اشياء العمل خارج دائرة (الخاص) في الانسان، لكنّ للانسان هموماً اخرى في حاجة الى البحث عن ضيقها وعتمتها والخروج بحلول لها. فالجنس والاحتواء حياتان داخليتان في الفرد عملت الاعراف العامة والطقوس على صعوبة الافصاح عنهما بالصحيح من المداولة. والالم والموت حياتان داخليتان في الفرد ظل الاعتقاد بسذاجة الحديث عنهما حائلاً دون تناولهما في عمل مسرحي معُلن. لقد اصبحت الحرية في الانسان حالةً حرجةً واصبح الحديث عنها مطلباً من مطالبه الدفينة التي يبحث عن مخرج لها. وعندما ظهرت الحضارات، رافقها فهم الانسان لدواخله وحقه في التصرف بمملكته الداخلية وواجبه في الاعلان عن محتواها في عمل فني ينضج مع الزمن ليصير سلوكاً ظاهراً. بذلك ظهر المسرح المتخصص بالهموم الانسانية الذاتية واصبح المسرح الذاتي مجالاً من مجالات معالجة الانسان نفسه. ان اكبر صعوبة واجهت المسرح المتحدث عن الذات هي صعوبة (الحياء) ،فالانسان حيوان حييٌ يخاف كثيراً من اعلان خصوصيته على الآخرين ويطلق مفهوم (العَوْرة) على الكثير من مطالبه التي هي ليست عَوْرات عند تحقّق حالة الفهم السليم لها. واذا كان هناك فضل للحضارة فهو دورها في قلبْ الذات الى الخارج وفضح المخفى من الممارسة على نحو لايبقى شيئاً يسمى في عالم العلاقات سراً. المسرح إذن سلوك بشري ينبع من الداخل وعند انقطاعه عن هذا الداخل يصبح كذباً ونفاقاً وتسطّحاً. امام معضلة (الحياء) أنابَ الانسان غيره في تمثيل دوره واعلان حاجاته الخاصة، وانقسم الناس على طبقتين: طبقة تمثل وطبقة تشاهد وتستمع. وصار للتي تمثل فضلان: فضل معالجة ذاتها من (ادران) الحياء وفضل النيابة عن الاخرين الذين خانتهم القدرة في الافصاح عن الحقيقة والكتابة والتمثيل لدورها. كلّ الناس تستطيع ان تمثل لان الانسان خُلِقَ ممثلاً وهو في حاجة الى التمثيل ولكن ليس كل الناس بقادرين او براغبين في التمثيل. وحين تتفوق الرغبة على عوامل كفّها من الطقوس والاعراف، يقف الجميع على المسرح وتظل مقاعد القاعة فارغة. وحين نقع في بحثنا وتحرياتنا على انسان لايمثل دوره في الاقل من المطلوب، فان هذا الفرد (الانسان) بحاجة الى دراسة .فقد لانحتاج الى دراسة الممثل قدر حاجتنا الى دراسة الذي يعطل دوره في التمثيل. ان نمط الشخصية يؤدي دوراً كبيراً في تقدّم او اعاقة الفرد عن ظهوره ممثلاً. فالشخصية الناقصة في مكوناتها تندحر امام الجمهور وتتلاشى في قدرتها على تقمص المطلوب منها تمثيلاً. والشخصية المُعتّلة لاتستطيع ان تكون ممثلة لانها تنيب غيرها في الحديث عن نواقصها. فالكئيب يفقد بحكم مرضه طاقته المطلوبة في الحركة والتصويت والالتواء والانفتاح على المشهد. والفصام له اثرٌ في الشخصية يُحيل صاحبها الى عنصر منكفئ لايعنى بدوره في التواصل واقامة العلاقة التي يقع فيها ضمناً. يبدو من هذا ان المسرحية سلوك تفاؤلي حتى في اصعب حالات التشاؤم لأن تمثيل دور التشاؤم هو بحث عن مخرج منه باتجاه التفاؤل. فالمسرح اقامة علاقة والمتشائم في الصورة الانسانية لايقوى على تكوين علاقة مطلوبة. والتفاؤل ليس شيئاً خارجياً بل احساس ذاتي والا فالتمثيل هنا عمل من اعمال الكذب عندما يتحدث متشائم منطفئٌ (كالعليل شخصياً) عن حالة فأل وانشراح وامل برّاق. وعندما دخلت الشخصية واحدةً من محددات حالة المسرَحة، دخلت في ذلك بمكوناتها العقلية والوجدانية والعضلية. وصار العقل ميزة من ميزات العمل المسرحي الذي احتاج منذ بواكيره الى تحقق حالة الذكاء والتّميز بذاكرة جيدة للدقيق من العلاقات بين الاشياء والمواضيع وبين الشخوص والاحداث. والعقل كان منذ البداية وشيجاً بين مَنْ يُمثّل ومَنْ يشاهد. فالمعالجة المسرحية تنحو منحى عقلانيا في تناول المادّة وتوظف حالة الاهتمام الذي يُوليه المشاهد وقدرة الممثل على استقطاب الاهتمام لصالح المسرحية. ومثلما ادى الجانب العقلي دوره في المسرح ذهب الوجدان الى البحث عن

مكانه الحقيقي فيه. فلقد ظل للمزاج والاحساس بالدور والمشاعر التي يبديها الممثل تجاه مفردات النص اثر كبير في انجاح المسرحية، كل ذلك عمل معاً جنباً الى جنب مع الجانب العضوي في ممثل الدور الواحد. فالبنية الجسدية كانت مسؤولة بدرجة كبيرة عن تحديد صلاحية ممثلٍ ما لدورٍ ما. ان المسرح حركة مستمرة واعضاء التمثيل عمال دائبون على عدم التوقف بصورة تحارب كل حالة من حالات انطفاء الاهتمام لدى المشاهد او تشتت انتباهه .والمسرح مشهد حياتي مُصغّر ترمز كل مفردة فيه الى مفردة من مفردات الحياة العامة اليومية. وحين يدخل الجمهور المشاهد قاعة المسرح، تتحول كل البيئة الى قاعة وكل اجزائها الى حالات متحركة على خشبة. والمسرح لايتعامل مع المجاملة في معالجة الامور وإلا فهو مسرح مداهن مجامل. فعلى خشبة المسرح يسقط الممثل كل اقنعة التستر عنه ويظهر متجرداً من ضغط النواميس العامة التي تحكم غيره لكي يجئ السلوك حقيقياً وفي حالة خلق أوليّ من حالات الانسان. ان الممثل يمر في محاولة رفع الضغط عنه بكثير من الصعوبات. فهو لايريد ان يكون انساناً منسلخاً عما يربطه بالاخرين من مزايا في الانتساب الى الاعراف العامة والسلوك العام والانضباط، وحين يمارس عملية تجريد الذات وانتقاء الموقف، يحاصره انتماؤه الى السواء العام ويخضع لمساءلة مستمرة من ذاته ولكثير من الشعور بالذنب عن موقفه المؤقت اللازم لاداء الدور. وبين ان يكون الممثل فناناً للفن وأن يكون فناناً للوظيفة المؤقتة في الدور تكمن علته وحصاره الاجتماعي. وفي هذه الحالة يتشكّل منحنى خطير ترسمه ثقافته ودرجة الوعي الاجتماعي المُدرِك لمهمة الممثل. فالوعي المنخفض يضحك على الممثل والوعي العالي يضحك للممثل ومعه. والوعي المنخفض يحزن للدور الحزين في الممثل بسذاجة والوعي العالي يحزن للحزن في النص والممثل على نحو يُقدّر فيه مهمة الممثل حق التقدير. من هذا نجد ان هناك صلة كبيرة بين الثقافة والمسرح. وكلما ارتفعت معايير الثقافة ارتفع الاحساس ودرجة الاستجابة وحِدّة الاهتمام بالمسرح. اذا كان الامر كذلك فهل يعني هذا اننا مدعوون الى تحقيق حالة وعي قبل ان نبدا بالعمل المسرحي؟ واذا صارت هذه الدعوة صحيحة فما هي مهمة المسرح اذن في مجتمع مثقف يدرك كل حاجاته واحباطاته على نحو يلغي الحاجة الى المسرح في دور من ادواره التثقيفية؟ انه من الصحيح ان نبدأ بالمسرح عاملاً من عوامل تحسين الوعي والثقافة من دون الالتفات الى ما يكون عليه المجتمع لكي يتحقق للمسرح اثره في التثقيف. وامام هذه الحالة ستبرز حالة تضحيةٍ بطلها الممثل. فالممثل الذي يأخذ على عاتقه مهمة الارتفاع بالوعي الاجتماعي الى الدرجة المطلوبة سيكون ضحية لسوء فهمه من الناس والنظر اليه نظرةً فيها من الخطأ الشئ الكبير.

هذا هو نوع من القَدر القاسي الذي يجب ان يتحمله الممثل القائد والرائد في جمهور متخلِّف. ان المسرح اتصال ورسالة من مرسل الى مُتلقٍ. والمرسل يجب ان يكون اعلى من المتلقي لكي يقدم اليه منفعة ويرشده الى الصحيح من الحياة المعيشة. ان كثيراً من الممثلين عُوملوا على انهم مهرِّجون، ومصدِّرو ضوضاء ودعاة صخب ولم يكونوا كذلك لو لم يكن المتلقي على درجة من الانحطاط الثقافي الذي جعله ينظر مثل هذه النظرة. ان الاتصال السليم يجب ان يقوم على التكافؤ في القدرة بين المثير والمثار وعلى التوافق بين من يطرح ومن يتسلم، ولكن انخفاض المتلقي (الجمهور) عن الحالة المطلوبة من هذا التكافؤ والتوافق هو المشكلة التي تواجه الممثل.

ان وسيلة الاتصال في العمل المسرحي هي الحوار الذي يقوم بين ممثّلين يفترض الاول نفسه مرسلاً ويفترض الثاني نفسه متلقياً. والممثل المتلقي هو رمز لكل فرد من الجالسين على المقاعد يشاهدون مايدور . وعندما يصحح الممثل المرسل عثرات الممثل المتلقي ويصوِّب له اخطاءه، ينوب المتلقي مناب كلِّ الجمهور في فهم ما يدور حوله الحوار. على هذا الاساس يصير للمسرحية بطلٌ رئيسٌ يعاونه في الادوار ابطال ثانويون هم مرموزات متحركة لاجزاء الجمهور. وحين ينقسم العمل في المسرحية على اشخاص مهمين واخرين اقل اهمية يبرز التنافس. فالبطل الرئيس هو مَنْ اهلّته كفاءته وشخصيته وثقافته لرئاسة المسرحية والابطال الثانويون هم من جعلتهم درجاتهم الادنى ثانويين. ان الماً معّيناً دفيناً ما يلبث ان يهيمن على الممثلين الثانويين لان شيئاً من التحديد والتحجيم لرغباتهم في الترأسّ يواجههم. والتنافس بين الممثلين هو عينه ما يجري في الحياة العامة. فالانسان يكافح من اجل ان لايكون في الصفوف الخلفية من دوائر الضوء والشهرة وكثيراً ما يعزف الفرد منا عن دور التلمذة راغباً منُشّداً الى الارتفاع سريعاً الى دور الاستذة والريادة.

ان الممثل المعطل عن ان يكون البطل الاول هو رمز من رموز الانسان المقهورة في الحياة الاجتماعية، لقد ابرز المسرح حاجةً هنا الى ظهور شخص آخر يعتمده العمل المسرحي لانجاح مهمته واعني به: المخرج فهو مُوزّع الادوار على مُمثّليه، ولكي يكون امينا في ذلك فإنَّ سماتٍ من الرؤية الفنية والثقافية

والحدس والنبوءة تصير اساساً في بنائه الشخصي. ان كثيراً من الصعوبات يواجه المخرج. الصعوبة الاولى هي ان لايكون صديقاً لاحد باستثناء المسرحية. والصعوبة الثانية هي ان يكون عادلاً وفي العدل يبرز اعداء مثلما يبرز اصدقاء. والمخرج ينوب عن الجمهور ايضاً في وضع الرجل المناسب في المكان المناسب وينوب عن الجغرافية في اشباع المشهد بما يقرّب الواقع الفني من الواقع البيئي وينوب عن التاريخ في إنصاف مَنْ يعادُ تمثيله بتوفير مَنْ يُحسِنُ تمثيلهُ وينوب عن الثقافة في تحديد المرسل والمتلقي بناءً على تفاوت القدرة وينوب عن الفن في تصغير مسرح الحياة وجعله قاعة تمثيل.

ان ادقّ اللحظات في المسرحية هي لحظة البداية ففيها يمتحن الممثل والجمهور قدرة الفرد الواحد على إحداث النقلة من الجو العام للحياة العامة الى الجو الخاص للمسرحية المطلوبة. ويرافق ذلك كفٌّ لحالة الوعي ونشوء لمزيد من الحرمان الحسي وقطعٌ لتواصل الحس مع المحيط الكبير من اجل تحديد دائرة الانتباه الى المحيط الصغير المرمّز بقاعةٍ ومسرحٍ. ان تحوير انتباه الجمهور من العام الى الخاص هو مسؤولية اللحظة الاولى في المسرح. وعملية نقل الانتباه المُوسّع (المشتّت) ووضعه في دائرة وعي محددة بابعاد خشبة المسرح هي جهد خاص يقوم به الممثل الاول في الوقت الأولّ من أوقات العرض. ومع تحوير الانتباه يبرز التوافق عند الفرد المشاهد عندما ينتقل من حالة التوافق الحياتي العام الى حالة التوافق المسرحي الخاص. ان الاهتمام بالمتابعة يخلقه الانشداد الاول للتركيز الذهني على بدايات النص الممثل، ويمكن ان يتحطم الاهتمام عندما تظهر السذاجة في النص والرداءة في الاداء على نحو تصير فيه المسرحية بعيدةً عن اماني الفرد وتطلعه الى امله في نصٍ ناجح وعرضٍ موفق. والممثل الاول الذي يواجه الجمهور هو رمز الاعلان عما سيأتي. وتكمن مشكلة هذا الممثل فيما لو كان يواجه الناس أولّ مرة، فالمواجهة الأولى هي امتحانه الذي يخوضه وحده لانه بحاجة الى معرفة موقعه ومعرفة أثره الأولّ في ضمائر المستمعين والمشاهدين. ويُشكّل ردُّ فعل الجمهور عليه تحديداً بدائياً لمساره التمثيلي.

واذا عدّدنا التصفيق نوعاً من انواع النزوع البدائي في الانسان ونمطاً من انماط الاستظهار العضلي للتعبير عن الانفعال، فانه يظل علامةً من علامات الاشارة الى الرضا والقبول من المتلقي للمرسل.

ويحاول الممثل ان يشتري من المشاهدين رضاهم بأداء التحية بصورة من صورها كإشارةٍ من يد او انحناءة في جسد او تصويت من فم كما يحاول ان يكون اليفاً معهم على الرغم مما قد يختلف فيه دوره في المسرحية، فاللحظات الاولى التي تسبق الاداء الفعلي للدور هي الوقت الممنوح للممثل لخلق حالة مصالحة وتوافق بينه وبين مَنْ امامه . وقد يُقنعُ الممثل الذي يظهر أولَّ مرة نفسه لاشعورياً بإنَّ حالة تعامل الجمهور معه ببرود وترقّب ـ لو حصَلتْ ـ هي حالة مقبولة لانه لايزال غريباً عنهم. لكنَّ هذا الاقناع للذات لايتحقق عند الممثل المعروف بين الناس. فعند ظهور حالة الفتور امام ممثل تمت معرفته من الجماهير، يبرز الاحباط وحالة القلق الهائلة في رسم موقعه في وجدان الناس والاحباط عامل من عوامل شلّ حركة الممثل وإعاقته عن الاستمرار في العمل التمثيلي. إنَّ ما يصير مع هذين الممثلَينْ هو عينه ما يصير لإثنين في الحياة العامة. فالشخص الذي يقبل على حشدٍ من الناس لايعرفونه يرضى بكل حالة استقبال تواجهه على فَرض انه مجهول الهوية، فهو مجهول القيمة على عكس ما ينشأ عن شخص يعرفه مستقبلوه فيقابلونه بفتور ينمّ عن سوء تقدير لشخصه او هبوط تقويم لمقدمه. كل ذلك لان المسرح هو حياة مصُغرة لنا وجزءٌ من سلوكنا ولوحةٌ من لوحات تعاملنا اليومي. ان المسرح ينتقي مشاهديه . وموضوع المسرحية هو استبيان اجتماعي نفسي غير معلن لتحديد ذوق الناس. وبموضوع المسرحية نستطيع ان نتعرّف ثقافة الناس وميولهم وبعددِ الداخلين الى القاعة نستطيع ان نعرف موقع الموضوع المسرحي في الحركة الثقافية .إن قلة المشاهدين او كثرتهم لايُحدد بالضرورة اهمية الموضوع، لان ذلك يتوقف على طبيعة الظرف الذي يعيشون فيه والهّم الذي يرغبون في معالجته. ففي زمن الكآبة الاجتماعية العامة والكارثة التي لايمكن تجاوزها لسبب او لآخر،قد يلجأ الناس الى مسرحيةٍ ساخرةٍ لاتعالج المشكلة إنما تزيح حالة الوعي من همٍّ الى همّ آخر ومن موقف الى آخر. يعني هذا ان المسرح قد لايعالج بالضرورة الزمنية والمكانية الحالة علاجاً مباشراً. وبهذا يصدق القول بان المسرح أصبح هنا تواطؤاً بين الممثل والجمهور على ترك الهمّ الكبير مؤقتاً والتشاغل بهموم اصغر يلجأ اليها العقل المُجهد والوجدان المُتعَب لجوءاً محكوماً بزمن. لكن هذا المسرح في حقيقته نوعٌ من التآمر على الحقيقة التي يغضُّ الطرف عنها كلٌ من الممثل وجمهوره. ان المسرح يمتحن المشاهد . ونستطيع ان نستعين بنص مسرحي ممثّل على تحديد القدرة الذهنية والقابلية العقلية للفرد. فالحوار المسرحي لغة من لغات الترميز والايماءة والتساوق من العتمة الى الاضاءة في الكلمات على نحو يحدّد طبيعة الفهم عند المتلقي.



وتتناسب لغة المسرح طرداً مع قابلية الفرد المشاهد في الفهم. هنا تبرز اهمية الاشارة الى واجب المسرح في التثقيف. فالمسرح الذي يستغل شيوع الرداءة الثقافية والذهن الساذج في المجتمع ليناغمه بعمل رديء ساذج هو مسرح يعتمد التجارة أسلوباً والنفاق سمةً فلا يأتي بجديد بل يسهم في زيادة الوعي الاجتماعي انحداراً ورداءةً. ومثال ذلك المسرحيات التي تضحك الجمهور بزادٍ من ثقافته المتردّية لتضحك عليه وتسرق جيبهُ. الا يكفي الناس انحطاطُ حياتهم ثقافياً ليجيُ المسرح مكملاً للكارثة بزيادة الرداءة؟ ان المسرح المداهن للانخفاض الثقافي مسرحٌ جبانٌ يخاف مواجهة الجدّ الثقافي وإحداث الهزّة العقلية التي تثور على الركام وتقتحمه بالتحوير والتبديل والخلق والانتاج. ان الغباء الاجتماعي يحاصر الذكاء المسرحيّ ويترك مقاعد المشاهدين فارغةً ولكنَّ شرف المسرح المثقف يكمن في انه يمثّل للمستقبل ويتطلّع الى الغد الذي يأتي لامحالة. ان المسرح يفتّش عن اصدقائه وقد لايجد الا القليل ولكن هذا القليل هو الذي سيوُقِدُ الفتيل في هشيم المتُهاوي من الوعي. قد تكتب مسرحية للغد فتبدو ضرباً من الخيال ونوعاً من الطالع الذي قد لايأتي فيقول عنها الناس إنها تتحدث عن فراغ ولكنَّ الحقيقة أن الغد رمزٌ من رموز الحيوية الفكرية والمرونة الفنية في التصور. قد تحمل مسرحيةُ الأمل همومَ جيلٍ جديدٍ وهذا ما يكفيها صدقاً وشرفاً. وحين يشيع الخوف من معالجة هموم الحاضر، يمكن للمسرح ان يوظف الامل نوعاً من انواع العلاج لأنّ النبوّة لاتخرج عن طبيعتها في قراءة الاحداث الآتية بما يطرح حلّاً للراهن المعاصر. يظل كاتب النص المسرحي سيّداً للموقف على الرغم من كل الادوار التي يؤديها الشخوص الآخرون في العمل المسرحي.

والكاتب المسرحي هو الاديب الذي إختار أن يكون المسرح كتابه المفتوح على الناس وأن تكون اصوات الممثلين كلماته المسموعةَ نيابةً عن الكتابة والقراءة. إنَّ المعاناة التي يمرُّ بها هذا الكاتب معاناة كبيرةٌ. فهو يكتب ليختفي وراء الكواليس او بين المشاهدين يترقب بحذر ردود الافعال ونتائج الاعمال. ويمر كاتب المسرح بانشطار كبير في ذاته الكاتبة، فيعمد الى تحقيق فعلين في آن، فعله هو في النص بما يغذيه من افكار وفعل نصه في المتلقي الذي يجهل مقدار استجابته للأثر. وبينما يختصّ الاديب الآخر في كل فنون الكتابة ويُسقط دور الوسيط بينه وبين القارئ، يحتاج الكاتب المسرحي الى تمرير نصه بتوسيط شخوص الخشبة المسرحية بينه وبين الجمهور. ان الخطورة هنا تكمن في قدرة الوسيط على النقل. فقد ينجح الوسيط في مهمته ويحقق نقلاً حياً لكل حالة افكار الكاتب الى الناس وقد يفشل فينسحب فشله على الكاتب قبل المشاهد. وكلما ازداد النص المكتوب علّواً في اللغة ودقةً في الرؤية، احتاج كاتبه الى ممثلين في مستواه من القدرة على التوصيل. ولقد سقطت نصوص جيدة بأيدي وسطاء رديئين وارتفعت نصوص رديئة بأيدي وسطاء جيدين. إنَّ كاتب المسرح لايستطيع ان يتخلص من ميوله النظرية في الكتابة تخلصاً كاملاً، وهذا أمرٌ يلجيُ الاخراج المسرحي الى بعض التحوير في النص

ضرورةٌ لتقريب النظرية الى التطبيق والواقعة الحدثية الى الواقعة الفنية. وعلى الرغم من الحاجة الى ذلك، فان مثل هذا الاجراء لابد ان يقتحم حصناً من حصون الفكرة المكتوبة وان يهشّم صورةً من صور البناء التي أرادها الكاتب لنصه. إننا في الحياة العامة لانمثّل كل افكارنا بل أجزاءً منها وهذا عينه ما يحصل عند تمثيل النص على خشبة المسرح، ان النص المسرحي يقول كل شئ بالكتابة على الورق ولكنّ المسرح لايخرج الى الناس ما هومكتوب، وهذا سبب من اسباب احباط كاتب النص أمام العمل المسرحي. ويطمح الكاتب المسرحي ان يُوزع شخصيته الواحدة على شخوص الممثلين على نحو تشكلّ فيه هذه الشخوص جمعاً جبرياً لشخصيته لو أعِيدَ تجميعها مرةً أخرى. والكاتب المسرحي يرسم صورة البطل في الخيال فما يلبث ان يرى صورة الخيال البطولي في المسرحية حركةً واداءً وتفكيراً. وفي الكتابة للمسرح يعاني الكاتب من ألم شديد محاصرٍ له (لوجدانه وعقله) في حركته البندولية المحكومة بتقالب حالة الحوار بصيغة الذاتِ والآخر في آن.

والحوار المسرحي امتحانٌ لكاتب المسرح في قدرته على المداولة بين متحدثين يحاول كل منهما انْ يكون الأصح فيما يتداولانه ويطارحان فيه. والهدف من المسرحية حصارٌ امام الكاتب فهو يُغلّب حوارية البطل الرئيس أمام حوارية الابطال الثانويين لصالح إنجاح المسار المسرحي باتجاه الهدف. ان ردّ فعل الجمهور قلقٌ دائمٌ في الكاتب المسرحي وشّباك التذاكر رمزٌ من رموز قدرته على الاستقطاب وانقياد الناس الى مسرحه. ان اللوم واسقاط الذنب على الاخرين ظاهرة مألوفة عند كاتب المسرح.

فعند كل حالة فشل، يتشبث الكاتب بمسؤولية العاملين معه عن اخفاق المسرحية في محاولة لتبرئة نصه من التهمة. كثيراً ما تعتمد المسرحية نظام الفصول فتنقسم على فصلين او اكثر ويحمل كل فصل فيها فكرةً من افكار الموضوع الواحد الذي تدور حوله احداثها. وكثيراً ما ينتهي الفصل الواحد بخاتمة تحمل من القَطع الذهني للمشاهد ما يحمله على مفاجأة ذاته بالتوقّف.

ان العمل المسرحي يسلسل الفصول بفاصل زمني على نحوٍ يجعل كل فصل آت مكمّلاً للفصل الذي سبقه بتغذيةٍ راجعةٍ لذهن المشاهد واشباع لحالةِ الحيرة والغرابة التي تركها الفصل قبله في نفس المشاهد. وتمثل الفواصل الزمنية نظيرها الحاصل في الحياة اليومية لان الاحداث اليومية الكفيلة بصنع دراما حياتية نادراً ما تتواتر وغالباً ما تتفصل بالزمن على المنوال الذي تتفصل فيه احداث المسرحية. ان الزمن الفاصل بين فصل واخر يساعد على ترسيخ الادوار التي مرّت في الذهن ليصنع منها مخزوناً فكرياً يشابه ما يتكدّس في مخيلتنا في الحياة العامة. ولكي لاتصير المسرحية المقّسمة على فصول نمطاً تمثيلياً من انماط جمع المواضيع ورَصفها الى جانب بعضها، يعمد الاخراج المسرحي الى ترك حاجة واضحة في كل فصل الى الفصل الذي يليه فيبدو الأخير وكأنّه يغذيّ الاولّ باجابه عن سؤال او تكملة لجملة او شرح لغموض مع مراعاة الاتّساق الفني واعتماد منهج (التفاصن) بجذر واحد يشكّل اصلاً لمسيرة المسرحية كلها. ان الفاصل الزمني رمز من رموز التعزيز في خَلق المُنعكس الشرطي في التربية وبناءً على هذا فانه ملزمٌ لهيئة الاخراج المسرحي أن لا يطول حدّ أن يحدث الاطفاء في نفس المشاهد. ان مفردات الفصل المسرحي مشاهد تُرسّخ في الذهن احداثاً تخزنها الذاكرة ،ولكي تظل الذاكرة طرّيةً يجب ان يصبح الزمن الفاصل قصيراً يسمح باستعادة مامرّ منها بسهولة كما ان التعجيل واختصار هذا الزمن اختصاراً شديداً يحمل المشاهد على تكديس المعلومات التي يتلقاها بسرعة وحشْر ذهني سريع، وهو أمرٌ يجعل من المسرحية درساً ثقيل المعلومات قصير الزمن الكلي بين طرفيْ بداية المسرحية ونهايتها. ان التسارعُ في حشر معلومات النص في ذهن المتلقي يزيد الفارق بين الواقعة الحياتية والواقعة الفنية، وكلما ازداد هذا الفارق جاءت المسرحية عملاً غريباً عن الحياة ومفرداتها وظاهراتها المعيشية.

ان الكاتب المسرحي قد يكتب نصاً ليكون مادة لفصل فيرى الاخراج في ذلك شيئاً آخر، حيث يعمد الى إرجاء جزء منه الى فصل آخر او يرى فيه نقصاً فيغذيه بمادة من فصل اخر لان الوقفة في النص الاصل قد لاتليق بالعمل المسرحي على الخشبة. وقد تكون صدمة المفاجأة التي يرسمها الكاتب على الورق غير التي يراها المخرج فيحوّر في النص بعض الشئ ليحدث الانتظام في تسلسل البناء الفني للمسرحية. وهذا العمل ليس خروجاً عن النص قدر ما هو توظيف وتنظيرٌ فنيّ له. وقد لايحدث هذا كله فيحدث شئ آخر مثل ما يقترحه المخرج في اعادة بناء الفصل الواحد من جديد بقلم الكاتب بطريقة تجعل من نهاية الفصل شيئاً مؤثراً في الجمهور. كلُّ ذلك يحدث لأن الكتابة المسرحية شئ والنص المقُطّع الى (السيناريو) هو القادر على تحويل النص النظري الى نص مسرحي مخاطب لمخيلّة المشاهد. يحدث في كثير من الاعمال المسرحية أنْ يخرج الممثل عن النص والخروج عن النص هوخروج عليه، ويكمن وراء ذلك بعضٌ من الميّل عند الممثل

الى إشباع حاجةٍ لم يوفرها النص المقرر فيجد في مفرداته هو ما يمكن ان يضيف شيئاً جديداً الى شيْ ناقص. ويخضع الممثل في عملية الخروج تلك لمؤثرات اللحظة التي يواجه بها الجمهور. إنَّ إحساساً معيناً يبرز لممثل من استقرائه لرغبات خفيّة في مخيلة المتلقى ووجدانه في قول شيْ آخر غير المكتوب اصلاً. وقد يخرج الممثل بشيْ في عرض مسـرحي في زمن معين عمـا يخرج بـه في العرض نفسه في زمن آخر. انه التجّلي المقترن باللحظة التي يحقق فيها المرسل حاجة المتلقي. ومن الممكن ان يصبح الخروج على النص نوعاً من المبارزة بين قدرة الكاتب وقدرة الممثل لأن الاخير يحمل شعوراً معيناً بالمناددة الفنية والأدبية للكاتب. ان لحظة الخروج هي لحظة انشطار ذهني في الممثل يصير فيها بعيداً من كل حالة رقابة على كلماته او ضغط على أمانته في النقل الحرفي للنص. وحين يلمس الممثل استجابةً كبيرةً من الجمهور للشيْ الذي اضافه، يصبح سعيداً بانه حققَ قدرتين في آن: قـدرته ممثـلاً وقدرته اديباً. وتقترن طبيعة المضاف على النص من الممثل مع الظروف المحيطة بالعرض المسرحي كالحرية وتركيبـة المجتمع وطبيعة طقوسه ونواميسه. فقد يأتي المضاف متطابقاً مع حاجة كامنة تحجبُها القيود والتقاليد والنـظام الاجتماعي والسيـاسي فيصير الممثل رمزاً من رموز الثـورة على الخـوف وعنوانـاً من عنوانات كسر القيد العام. ان كثيراً من النتائج ترتبٌ عـلى ميل بعض الممثلين الى الخروج المتكرر على النصوص .فلقد اضجرَ هذا الميل كتاباً ومخرجين حتى عمدوا الى حرمان هؤلاء الممثلين من تمثيل نصوص اخرى خشية هَفـواتهم وزلات السنتهم كما احبّت جماهير كثيرة ممثلينّ معينين، ليس لجودة ادائهم الادوار حسب، بل لطرافة ما يضيفونه الى النصوص من عند ياتهم بما يجعل النص الأصل اكثر جدّة وابلغ رمـزاً. إنَّ ظاهرة خـروج الممثل عن النص تُعّد نوعاً من انواع (التجريب الفني) واساساً من أسس فحص (القدرة الفنية) على الخلق والابتكار ونمطاً من انماط محاربة (التطبيـع، واعلان الطاعـة الكامنـة للنص). ان الممثل يفحص طبيعة المتلقي وقدرته على المقارنة بين المفردتين، واحدة للكاتب واخرى للممثل ليجعل المشاهد حكماً غير معُلن يقرّر فوز احدى المحاولتين على الاخرى.

وكثيراً ما يخضع الممثل الخارج على النص للمسـاءلات القانونية ويَعّد الاعتراض الناتج من محاولته تلك نوعاً من الاعلان عنه أمام الناس والاشارة اليه بصفة التّمرد الفردي فالممثل الذي يضيف ما يجرح مشاعر الناس ويخالف القانون العـام ويهدم البناء الفاضل للبنية الاجتماعية، ممّثل فيه من سمات الشخصية المريضة الشيْ الكثير. والممثل الذي يُلحق بالنص اضافات غريبة تمثّل خصوصيةً فكريةً ونمطاً معيناً من الافكار الخاصة او تمثل عرضاً خاصاً لشعورٍ بالاضطهاد الفـردي، ممثل ذو شخصيـة فصامية تعاني من الاضطهاد والعزلة والشعور بالاغتراب حتى عـلى النص الذي يمثله . والممثل الذي يضيف مفـردات توحي بعظمته وشيوعِ افكاره وتطرح مملكته الخاصة بضغط واضح على اذهان المشاهدين، ممثلٌ فيه من صفات (المرض الهـوسي) الكثير. هذه هي اللمسـات الاولى في الرؤيـة النفسيـة للعمـل المسرحي التي يدور فيها صراع لايعلنه الشعور بل يظهر من حين الى آخر نوعاً من انواع انتشار الباطن واللاوعي على مساحة الفن في هذا العمل.

الكوميدي

بقلم : ي . بوريف

ترجمة : فاضل ثامر

الكوميدي ـ the comic جذوره في التناقضات ذات الدلالة الاجتماعية : التناقض بين الغاية والوسائل، التناقض بين الشكل والمضمون، التناقض بين الفعل والظروف، التناقض بين الموضوع وتمظهره، وهذا موضوع نقد جمالي خاص .

وعَبر تاريخ الفكر الجمالي (الاستطيقي) كان الكوميدي يظهر بوصفه نتيجة للتنافر والتناقض بين القبيح والجميل (آرسطو)، أو بين التافه والسامي (كانت)، أو بين اللامعقول والعقل (جان بول)، أو بين التصميم الكلي والاعتباطية الكلية (شلنج)، أو بين الصورة والفكرة (فيشر)، أو بين الآلي والحي (برغسون)، أو بين عديم الفائدة والذي يستحق الجدارة (فوكيه)، أو بين الحرية والضرورة (است، شوتز)، أو بين التافه والعظيم (لهس) أو بين ماهو عابر وماهو مهم، أو بين الدائم والصادق (هيغل)، أو بين الخواء الداخلي والمظاهر الخارجية التي تدعي الأهمية (جيرنشفسكى) . ان التناقضات التي ينبع منها الكوميدى عديدة ومتنوعة .

يتميز الكوميدى في الفن بدلالة نقدية متطورة للغاية ، والضحك، شكل خاص، متوهج عاطفياً، من أشكال النقد، شكل جمالي من أشكال النقد ، وتكمن الطبيعة الخاصة للنقد الايديولوجي والوجداني التي ينطوى عليها الضحك في حقيقة ان هذا النقد يتطلب، بصورة واعية، الادراك والاستجابة الفاعلة من طرف الجمهور . وهذا ما يجعل من الضحك شكلاً معقولاً ومعدياً ولاذعاً من اشكال النقد .

ويتطلب المعنى الحقيقي للفكاهة، الى حد كبير، مُثلاً جمالية Ideals ـ وخلافاً لذلك تنحدر الفكاهة الى هجاء وبذاءة وفحش . ومما هو أساسي لتحقيق الاستمتاع الحقيقي للكوميدى أن يخلق القارىء نفسه تضاداً ذهنياً للظاهرة المعروضة للسخرية على ضوء المثال الجمالي .

الضحك سلاح جبار للغاية . فليس ثمة شيء آخر قادر على اضعاف الشر اكثر من معرفة أنه قد جُرّد من قناعته، وانه قد أصبح موضوعاً للسخرية (شدرين) . والضحك هو أشد الاسلحة مضاءاً . ففي يدي فولتير يضيء ويشتعل مثل ومضة ضوء . إنه يُسقط الاصنام وآلالهة، ويحيل اللوحة الايقونية المعجزة الى صورة كريهة معتمة . (هرزن) .

تمتلك الفكاهة خاصية وطنية . وتتحد كافة عناصر الفكاهة التاريخية والوطنية والطبقية والانسانية الشاملة لتكوّن كلاً ايديولوجياً معقداً وموحداً ويتمثل التعبير الفعّال للفكاهة في الذكاء والفطنة .

إن آلية الضحك السيكولوجية والفيزيولوجية متميزة للغاية . فالضحك الذي يثيره الكوميدى هو «دهشة مبهجة»، انه النقيض المباشر للانتشاء والاعجاب . وهو يزداد عمقاً عن طريق النقد ـ دهشة مصحوبة بعلامة سالبة . الضحك هو التعبير عن البهجة والفرح في التغلب على تناقضات الواقع . الكوميدى في الفن هو وسيلة لكشف التناقضات الاجتماعية . لقد اكد (كانت) أن الساخر ينبثق من حل مباغت لتوقع متوتر الى عدم (لاشيء) . ان اللامتوقع عنصر مهم في الكوميدى .

ان الملهاة هي إحدى ثمار تطور الحضارة واحد أرقى أشكال الوعي الاجتماعي . والضحك ديمقراطي بطبيعته، وسلاح جبار من أجل التقدم بفضل قوته النقدية الهائلة . انه واحد من اكثر الاسلحة تاثيراً واقناعاً ضد التحامل والخداع .

هناك نمطان أساسيان من مقاربة الكوميدى في الفن يقترنان بطبيعة الموضوع وأهداف الكاتب، وهما الهجاء Satire والفكاهة Hamaur .

والهجاء عرض لاذع لكل مالايتوافق والمثل الاخلاقية والجمالية والسياسية العليا . انه سخرية غاضبة من كل مايقف في طريق التحقيق الكامل لهذه المثل . انه يرفض الشيء الذي يسخر منه ويعارضه بالمثال . ومن الناحية الثانية ، تلتقط الفكاهة اوجهاً معينة في الشيء الذي له علاقة بالمثال، ويظل الشيء مقبولاً، على الرغم من انه يستحق النقد . وبينما تنزع الفكاهة



موليير

لتقبل الشيء في الجوهر، فانها تسعى لتحقيق تكامله وتطهيره من كل المعوقات والنواقص، وبهذا تكشف بوضوح اكبر عن كل ماهو قيم إجتماعياً . والفكاهة، على الرغم من حدتها، هي ضحك ودي . أما عندما تكون الظاهرة، بكاملها، وليس مجرد وجه فردي منها، سلبية ورجعية وخطرة إجتماعياً، وقادرة على أن تلحق ضرراً خطيراً بالمجتمع، فالأمر هنا مختلف كلياً . فهنا لامكان للضحك الودي إن ظاهرة كهذه تتطلب ضحكاً قاسياً ولاذعاً وهجائياً . هناك تدرج كامل لظلال مختلفة من الضحك بين الفكاهة والهجاء مثل الهجاء المقذع والتنكيت والسخرية، وهذه كلها تتعلق بغنى الواقع الجمالي . ان درجة الضحك وظلاله واهدافه تتحدد بالموضوع، وبقيم الفنان الايديولوجية والجمالية . ان اهم عناصر الكوميدي تكمن في دراسة أصوله، فالضحك الساخر لايعكس فقط فرح الناس بالحياة ، لكنه أيضاً وسيلة لتوكيد سيطرتهم على الطبيعة،وطريقة لتنظيم العلاقات بين الناس وللحفاظ على السعادة الانسانية .

وفي الادب القديم كان الكاتب نفسه يبدو بوصفه البطل الغنائي للهجاء . كان النقد ينبع من الـ «أنا» وكانت الانطباعات الشخصية اي الأشياء التي يحبها الكاتب أو تلك التي يكرهها هي نقطة البداية في الهجاء القديم .

كان نظام الدولة في روما، المتطور بدرجة عالية، يحتم تفكيراً وتقويماً معيارياً، وإنقساماً واضحاً بين الخير والشر، وبين الايجابي والسلبي (جوفينال) . واصبحت نقطة البدء في التحليل الهجائي افكاراً معيارية عن نظام عالمي ملائم .

وفي عصر النهضة ، اصبح الانسان هو معيار الوضع في العالم . لقد كتب ايرازمس في «الثناء على الحماقة» وفقاً لمبادىء الهجاء التي ميزت عصر النهضة . ان الحمق هو موضوع الهجاء وغايته . كان الحمق الانساني الاعتيادي «المعتدل» الحمق «المقنن» يحاكم ويذل ويسخر من ذلك النوع من الحمق غير المعقول وغير المعتدل وغير الانساني .

الانسان، منظوراً اليه عبر «اصله الطبيعي» بلا تعصب وعبر وضعه ومتطلباته الطبيعية : ذلكم هو معيار الاشياء، ومعيار جميع القيم . وهذه الطبيعة الانسانية ذاتها، المليئة بالقوة الجسدية والروحية والمفعمة بالذكاء والاحساس ، هي التي تنطلق في ضحك (رابلية) الجذل، والجرىء، والمبهج، والعابث، والماجن، والفرح .

وعلى مشارف التقسيم الرأسمالي المتلاحق للعمل، عرض (سيرفانتس) النتائج الانسانية المأساوية والملهاوية لهذا التقسيم الى عمل ذهني وآخر جسدي . عقائدية الثقافة، إغترابها عن التجربة العملية للناس، والتعلق المتعصب بافكار لم تؤكدها حياة الناس . الحياة غنية ومعقدة، ولذا فان الافكار هي التي يجب أن تجد اثباتها في الحياة لا أن تقاس الحياة، أو تحتكم الى أفكار عقائدية مدركة بشكل مسبق .

لقد اتخذ عمل سيرفانتس «دون كيشوت» شكل ملحمة هجائية تناقش المشكلات الانسانية الحيوية ، وتصور لوحة عريضة بانورامية ، شاملة للحياة والاخلاق في العصر . أن القدرة على إستيعاب الحياة، بمستوياتها المختلفة، وتنسيق ذلك كله في عيّنة إنموذجية من زاوية معينة، ودراسة وضع العالم عبر وسيط الهجاء، هذه كلها كانت قد اكتشفت، وبمعنى ما، خلقت من قبل سيرفانتس . فلقد كان هو الذي قال ان الهجاء هو ليس مجرد وجهة نظر جمالية عن الحياة ولكنه أيضاً اداة لتحليل العملية التاريخية وخلق مفهوم فني عن العالم وفي العصر الكلاسيكي، ابرز التعميم الهجائي الملامح المجردة والسلبية في مقابل الفضائل ، واعتاش الهجاء على النفاق والجهل وكراهية الجنس البشري (موليير) وراح النقد يستند الى مبادىء أخلاقية وجمالية مجردة .

كان نقد الهجاء في عصر التنوير منصباً على «عدم تكامل العالم» وعلى «عدم تكامل الطبيعة البشرية» لقد راح التقسيم الرأسمالي للعمل يمارس تأثيراً متزايداً على التطور الاجتماعي . وكلما كانت العلاقة بين الانسان والعالم المحيط به تزداد تعقيداً، متطلبة عملاقاً بشرياً، كذلك كان تقسيم العمل المتزايد يجعل العمل اكثر معيارية ويهبط بالانسان الى دور منعزل ومحدود . لقد

كان بطل سويفت (كليفر) مثالاً ممتازاً لهذه المرحلة من مراحل التطور لقد كان هذا العملاق نداً لجميع عمالقة عصر النهضة . ولكن مما له دلالته هنا ان الفطرة أو الحس السليم لكليفر هو الذي كان ينهض بمهمة التحليل الهجائي للعصر، وليس الشخصية بكاملها، وبكل مافيها من نقاط قوة وضعف . ومما له دلالة ايضاً، ان كليفر، على الرغم من كونه عملاقاً في بلاد الاقزام، فقد كان يتحدث وكأنه قزم في بلاد العمالقة، وبالنسبة لسويفت فان القوة والعظمة الانسانيتين نسبيتان، وهذا هو ماجعله يلجأ الى الفطرة والحس السليم مقياساً للخير والشر، ومعياراً اساسياً للتحليل الهجائي للعالم .

لقد بينت الرومانسية ! ان الاوضاع غير المؤاتية للعالم قد اصبحت «وضعا للروح» . كان الهجاء الرومانسي توظيفاً فنياً في وضع الروح، وأصبحت المفارقة هي الشكل الرئيس للهجاء، وهنا برز هجاء (هانيه) الذاتي في المشهد ، وراح النقد ينبع من افكار الكمال اللامتحقق للعالم الذي يقاس على ضوئه الفرد وغناه الروحي وخصاله الاخلاقية، ومن أفكار الكمال اللامتحقق للفرد الذي يقاس على ضوئه العالم . ونجم تأثير باهر عن النقد الذي يتناوب باستمرار بين العالم والفرد ، وبين الفرد والعالم . لقد استبدلت المفارقة الذاتية بالمقارنة ، وتطورت المفارقة الذاتية بدورها الى نزعة شكية عالمية . لقد كانت النزعة الشكية للهجاء الرومانسي هي المقابل لنزعة التشاؤم العاطفي في المأساة الرومانسية .

لقد غاص هجاء الواقعية النقدية عميقاً في العالم الروحي للانسان الذي ازداد تعقيداً وهو يتشبع بأوجه الواقع كلها . لقد تغلغل الى لب العملية السيكولوجية . لقد اصبح الهجاء احد وسائل نمذجة الحياة . لقد غزا الهجاء الفن بكامله واصبح لوناً خاصاً من الادب . وكان الاتجاه النقدي بكامله في الادب الروسي يتجاوب مع الرثاء الهجائي . واصبح المثال الجمالي المتطور هو اساس النقد الهجائي . لقد تشبع المثال بأفكار الناس عن الحياة واهداف التطور الاجتماعي واهدافه السامية ومفهوم الناس عن الانسان . ان هذا التضمين المتين لوجهة نظرا الناس عن الحياة بوصفه واحداً من اساسيات الهجاء قد تحقق على يدي الواقعية . لقد راح الهجاء يقيم معارضة بين غايته وحياة الناس بكل امكاناتها وقوتها الكامنة .

كان (غوغول) يقيس وضع العالم بالضحك . وكان هجاؤه يجيب ، كما يبدو، على تساؤل في اي وضع سيكون العالم اذا ماسمح بالعيش للشر ولأولئك الناس والظروف التي تثير الكراهية والغضب الشديدين والتي هي هدف للسخرية ؟ وبكلمات (غوغول) ذاتها فان هجاءه قد جعل الروس يقفون وجهاً لوجه مع روسيا وجعل الانسان يقف وجهاً لوجه مع الانسانية .

لقد أحرز غوغول مكانة خاصة للهجاء الروسي في الأدب العالمي . ثم خطا (شريدان) خطوة ابعد في تطوير الهجاء عن طريق استخدام التحليل السيكولوجي كأداة للاستقصاء الهجائي . وأصبح المستقبل هو المثال بالنسبة للهجاء السوفياتي ، كما هو الحال في بعض أعمال مايكوفسكي المسرحية المهمومة كلياً بالمستقبل والتي تتطلع افعالها الدرامية نحو ماسيأتي . لقد كانت هجاء مايكوفسكي يمثل نقلة نوعية ومنطلقاً للتحليل الكوميدي للواقع .

لقد خلقت نزعة الحداثة (المودرنزم) هجاءاً مضاداً يسخر من المثل من وجهة نظر الفرد الأناني والمستغرق في شؤونه الذاتية . فالحياة غير معقولة ، وليس ثمة من مستقبل سوى حاضر مستمر . ليس هناك من تطور أبداً . ولهذا فان أهداف التطور الاجتماعي عديمة المعنى . لقد إنهار الزمن وتوقف وأصبحت المثل والكفاح الانساني والتطلعات، بشكل طبيعي تماماً ، هدفاً للسخرية ، أما تلك الأشياء التي تؤدي المجتمع ، والتي يجب ان توجه ضدها أسلحة الضحك فيجري تجاهلها من قبل الهجاء الحداثاني (المودرنرمي) . إن الشر لاعقلي وغير قابل للادراك . ان هذا مؤشر على عقم الحداثانية في مواجهة تعقيدات الواقع ورفضها لتحويل العالم .

أما الهجاء السوفياتي فموجه ضد كل ماهو معادٍ لوحدة الفرد والمجتمع ووحدة الانسان والعالم والاشتراكية .

يخلق كل عصر أدبي أسسه ومبادءه الخاصة في النقد : «الألفة الشخصية» [ارستوفان]، فكرة النظام الشديد الملاءمة [جوفينال]، القياسية [سرفانتس وايرازمس ورابليه] المعيرية (موليير)، الفطرة أو الحس السليم (سويفت)، الاكتمال غير المتحقق (هانيه)، المثال (غوغول وشريدان) أو المستقبل (مايكوفسكي) . هذا هو الطريق الشاق للتغير التاريخي في أسس التحليل الهجائي للواقع .

إن هذه العملية التاريخية تقرن نكسات مؤقتة، وباتساع مضطرد للمثال الى مستويات متسعة من الواقع وعلى الغنى الروحي المتزايد للانسان . لقد اصبح هذا المثال اكثر فاكثر ديمقراطياً ، مشبعاً بأفكار الناس عن الطريقة الصحيحة للحياة ، وعن الخير والجمال في مقابل الشر كل ماهو قبيح جمالياً .

ويوظف الانسان الكوميديا لمعاقبة عدم اكتمال العالم عن طريق الضحك والابتسام من نواقصه الملفتة للنظر واللانتشاء ببهجة الحياة .

ظواهر في مسرحنا المعاصر

سامي عبد الحميد

في ضوء مقولة السيد الرئيس القائد صدام حسين (الفنان كالسياسي كلاهما يصنع الحياة بصيغ متقدمة) يمكن تقويم دور الفنان المسرحي في هذه الفترة من حياتنا - فترة البناء الجديد - ومن خلال اهليته للوقوف بمصاف السياسي الذي يقود مجتمعه في هذا الطريق طريق التقدم، ومن خلال طبيعة الاعمال التي يقدمها لجمهوره وما تحمل من فعالية في التعبير عن الحياة وكل ما هو مشرق فيها وفي التطلع الى التغيير نحو ماهو اكثر تقدماً في مراتبها وماهو اكثر اشراقاً في مجالاتها المختلفة وفي اسقاط كل ماهو سلبي او تجاوزه، وبالتاكيد على كل ماهو خير في الانسان وفي حياة الفرد وحياة المجتمع، ونقد كل ماهو ظلامي ولا انساني. واذا لم يفعل الفنان المسرحي ذلك فكيف يكون جديراً بالمركز المرموق والصفات الحميدة ويكون عندها قائداً لجمهوره وليس منقاداً له.

مامن مسرحي عاقل يرفض جمهوراً واسعاً يقبل على مشاهدة عمله الفني. فاولئك الذين يختارون جمهورهم - كما كان جيرزي غروتوفسكي البولوني يفعل -[1] ويتوجهون اليه بمضامين خاصة واشكال معقدة هم قلة. واذا كان البعض يعتقد ان المسرح للنخبة فان تلك النخبة سوف يزداد عددها على مر الايام حتماً، وتلك امنية تراود اولئك بين الحين والآخر. وهم وإن اصروا على تحديد كمية المشاهدين لأي سبب كان فإنهم سيفقدونهم في النهاية.

ومامن مسرحي واعٍ مدرك لطبيعة المسرح ودوره الثقافي والاجتماعي يفكر ان مهمة المسرح ليست التسلية وحسب وانما التوجيه والتثقيف عن طريق الامتاع، فلا مسرح بدون جمهور ولا مسرح اذا لم يوفر عناصر المتعة - لانه ان لم يفعل ذلك تحول الى وسيلة اخرى من وسائل الاتصال بالجماهير - ولكن لامسرح بدون ثقافة لانه اذا اقتصر على التسلية والامتاع تحول الى نشاط آخر وخرج عن مجال الفن المسرحي ومفاهيمه واندرج مع اصناف اخرى من الفعاليات الترفيهية.

لقد ظل المسرح العربي بوجه عام والمسرح العراقي بوجه خاص، ومنذ نشاتهما الحديثة في اواخر القرن الماضي يفكر ويجهد للاجابة على الأسئلة السهلة - الصعبة التالية: كيف يمكن للمسرح ان يجذب جمهوراً اوسع، كيف يمكن جعل المسرح ضرورة من ضرورات الحياة، هل يهبط المسرح الى مستوى الجمهور ام يرفع من مستوى الجمهور ثقافيا وذوقياً؟ هل يجب الالتزام بالفصحى ام بالعامية كلغة للخطاب المسرحي؟ ايهما اكثر جذباً التراجيديا ام الكوميديا؟ اية مواضيع تحرك المتفرج اكثر من غيرها. الحياة اليومية المعاصرة ام استرجاع الماضي بضوء الحاضر؟ «هل ارتبط المسرح العربي بالجماهير العربية الى درجة تجعل المسرح من حاجاتهم الاساسية بحيث يسعى للحصول عليها، فاذا لم يجدها تساءل ثم تحول تساؤله الى فعل ايجابي من اجل المسرح، كما يفعل عادة من اجل الرغيف، وكما يكافح عادة لتحرير ارضه ولعتق نفسه من كثير من القيود على الحرية[2].

واذا كان المسرح في كل الاماكن وفي كل الازمنة لم يجتذب الا جمهوراً محدداً يقل عدداً بكثير من جمهور النشاطات الجماهيرية الأخرى كالرياضة مثلاً، واذا كان المسرح الجاد على وجه الخصوص ظل دوماً بحاجة الى الدعم المالي من قبل الدولة فإن مسرحنا هو الآخر عانى من محدودية عدد المشاهدين، وظل هو الآخر يعمل من اجل ايجاد الوسائل الكفيلة باجتذاب اعداد اكبر. وكان ينجح احياناً ويفشل احياناً اخرى. وظل هو الآخر بحاجة الى الدعم المالي من الدولة.

في مطلع النصف الثاني من هذا القرن كاد المسرح في وطننا يصبح حاجة اساسية من حاجات الجماهير وضرورةً من ضرورات حياتهم حيث اخذت اعداد كبيرة منهم تتوجه

الى المسرح لتشاهد مختلف انواع المسرحيات وراحت تتابع حركة المسرح في هذا القطر ام ذاك، ونشطت حركة التاليف للمسرح واحتلت حركة النقد المسرحي مكاناً واضحاً في الصحافة واتسعت رقعة الثقافة المسرحية وتأسست المعاهد والكليات لتعليم الفن المسرحي، في هذه الفترة بالذات ظهر التلفزيون ليغزونا في عقر دارنا ويظهر في حياتنا كوسيلة للتسلية والتثقيف اقرب الينا واكثر تنويعاً وتشويقاً من غيره من وسائل الاتصال وبالتالي راح يشد الى شاشته جميع الناس صغاراً وكباراً، وفي خصائصه راح يؤثر لا على المسرح كواجهة ترفيهية وثقافية بل على السينما ايضاً. وعاد المسرح من جديد يعاني من شحة الجمهور ويبحث عن كيفية الاحتفاظ بجمهوره على الاقل، وذلك عن طريق ايجاد البدائل التي قد لايجدها المشاهد في برامج التلفزيون رغم تنوعها وسعة مداها.

وفي الوقت الذي بدأ مشاهدو التلفزيون يملون من تكرار وتشابه البرامج اخذ المسؤولون عنه يحاولون اجراء التغيير والاضافة وما ان اخذ الناس يفكرون بارتياد المسارح حتى وضع اولئك الذين يديرون محطات التلفزيون اصابعهم على العلة نفسها فراحو يتخمون برامجهم بفقرات التمثيليات والمسلسلات الدرامية حيث لاحظوا مدى استهواء تلك البرامج للكثير من المشاهدين خاصة وانها تعرض جوانب من حياتهم اليومية. واخيراً وليس آخراً وعندما شعر اولئك بانهم اتعبوا المشاهدين بتلك التخمة وراحوا يقدمون لهم وجبات خفيفة من المسرحيات التي يسمونها (كوميدية) يفتقر اغلبها الى ابسط اسس وعناصر الكوميديا الناجحة النيرة، ويلجا المشاركون فيها الى كل ماهو رديء وسيء ومسيء مظهرين سلوكات وتصرفات غريبة عن الفن المسرحي وهيبته وسمعته ويدخلون في اذهان المشاهدين ان ما يقدمونه هو مسرح وهو ابعد ما يكون عن المسرح، ويجعلون من تلك الاعمال الناشزة كما لو كانت معياراً يقاس عليه فياخذونهم على حين غرة وفي فترة غفلة وفي ظروف حرجة. وعلى اساس هذه المؤشرات ووفق هذه المتغيرات السريعة لم يتسن للمشاهد العربي والعراقي باستثناء القلة، ان يكوّن فكرة واضحة عن هذا الفن وماهيته وتقاليده وخصوصياته واخلاقياته حيث حوصر بذلك الكم الهائل من النوعيات الغريبة من العروض التي رأيناها على الشاشة والتي سموها بهتاناً مسرحيات والغريب ان البعض منا راحوا يقتدون بتلك الاعمال ويطبقون في اعمالهم كل المظاهر الشاذة، هذا من جهة ومن الجهة الاخرى لم يستطع المسرحيون الحقيقيون من اثبات جدارتهم الكاملة في تثبيت دعائم المسرح الحقيقي وتطلعاتها المشروعة ذلك اما لانهم لم يحسنوا اختيار النصوص المناسبة التي يجسدونها او لانهم لم يصبروا على تحقيق مرتكزات قوية لفنهم ومسارات واضحة لاعمالهم، او لان البعض منهم حاول متسارعاً في ايجاد البدائل باعتبارها من ضرورات التجديد من غير اسانيد ومبررات منطقية اولان الآخرين جمّدوا عقولهم وحددوا تصوراتهم في حدود ضيقة متمسكين بصرامة وتزمت بكل ماهو تقليدي وكل ماهو ميت من القناعات وكل ماهو يعبر عن روح العصر شكلاً ومضموناً، او لان البعض الاخر تنازل بسهولة الى مستوى ارضاء المشاهدين باسترخاص بعض القيم وهدر قيم اخرى حيث وضعوا نصب اعينهم هدفاً واحداً هو استجداء الضحكة واستدرار العطف.

وهكذا انقسم المسرحيون الى فئتين ـ فئة متزمتة وفئا متساهلة «وانقسم المشاهدون ايضاً الى فئتين ـ فئة نطلق عليها تسمية (الجمهور المسرحي)، وفئة ثانية نطلق عليها تسمية (المشاهدون العابرون).

في كل فترة يتحرج فيها موقف المسرح وفي هذا البلد او ذاك عندما يمر بفترة عصيبة ـ ظروف الحرب او الازمات الاقتصادية والسياسية ام ظروف عدم الاستقرار ـ تظهر فئة من العاملين في حقل المسرح ـ كغيرهم من العاملين في مجالات الحياة الاخرى ـ لتستغل تلك الظروف لصالحها ولتحقق مكاسب نفعية ذاتية، مادية ومعنوية على حساب الفن وعلى حساب قيم المجتمع النبيلة. وسواء كان اولئك من داخل العائلة المسرحية ام من خارجها فانهم يجدون ثغرة ما في الحياة المسرحية لينفذوا من خلالها الى تحقيق مآربهم الخاصة. ويستخدمون كل مامن شانه تطمين الرغبة الاستهلاكية التي تقوى في تلك الظروف متقنعين بقناع المصلحة العامة والذوق العام. وفي هذا السبيل لايمتلكون سوى الوسائل الرخيصة والاساليب الشاذة والطارئة والغريبة والمريضة. لقد تحول المسرح في انكلترا وفرنسا الى ملاهي شعبية خلال الحرب العالمية الاولى. ويذكر (اوسكار بروكيت) في كتابه تاريخ المسرح بان الحرب العالمية الاولى احدثت تغيرات اساسية في المسرح الانكليزي منذ اختفى نظام (الممثل ـ المدير) وحل محله (المنتج التجاري)[٣]

وماحدث خلال الحرب الاولى حدث خلال الحرب الثانية ايضاً.

وهكذا تبقى المعادلة الصعبة ـ السهلة

(المؤلف ـ النص ـ + العرض ـ المخرج والممثل والمصمم + المشاهد = المتعة + الهدف ـ التطهير او التوعية) بدون حل او تبقى تحتمل حلولاً عديدة مختلفة ومتضاربة.

فالمؤلف بواسطة نصه يعبر عن واقع مجتمعه بشكل او بآخر وبهذا الاسلوب او ذاك. وكلما كان تعبيره اكثر صدقاً وعمقاً كان اكثر تاثيراً في المشاهدين. والمخرج يجسد ذلك التعبير صوتياً وصورياً وحركياً بواسطة الممثل والعناصر الفنية الاخرى المكملة لينقله الى المشاهدين كي يتأثروا به فتحدث المتعة لتؤدي بالتالي اما الى التطهير الذي اشار اليه ارسطو في كتابه (فن الشعر) ام الى التوعية التي اشار اليها برتولد بريشت في نظرية المسرح الملحمي. فإذا لم يتحقق الهدف عندئذ يخرج العرض عن كونه مسرحاً.

اولا ـ المؤلف ـ النص:

في كل حقبة من حقبات تاريخ المسرح لم يبرز سوى العدد القليل من المؤلفين المسرحيين الذين يشار اليهم بالبنان لانهم تركوا آثاراً خالدة استمر تاثيرها عبر الزمن. فمن الاغريق والرومان القدماء لم يبرز سوى سوتوكل واسخيلوس ويوريبدس ومناندر وسنيكا. وبعدهم لم يبرز على المسرح الانكليزي سوى شكسبير ومارلو، ومن المسرح الفرنسي غير زاسين وكورني وموليير ثم برز بن جونسون ولوب دي فيغا وكالديرون وبعدهم برز اسين وسترندبرغ وجيكوف وبيراندللو ومن ثم اونيل وبرناردشو، وحتى اليوم فإن المؤلفين الذين تردد اسماءهم على السنة النقاد والفنانين يعدون على اطراف الاصابع. كل ذلك قياساً الى بروز عدد كبير من المخرجين والممثلين عبر الزمن. والحق ان اولئك لم يبرزوا ولم يستمر تاثيرهم إلا لأن مؤلفاتهم تميزت بميزات خاصة ومتفوقة سواء في المواضيع التي تناولوها في مسرحياتهم ام في شكل واسلوب كتاباتهم لها. انها القدرة النادرة في الألتقاط وفي التنظيم وفي الاختيار وفي البناء.

وفي بلادنا لم يبرز ايضاً الا القليل من الكتاب المسرحيين المؤثرين الذين يحتلون الساحة المسرحية فترة طويلة ولم يضف اليهم خلال الفترات المتعاقبة الا عدد قليل آخر!وقد نشأ معظم اولئك الكتاب وترعرعوا في الحياة المسرحية نفسها. والتصقوا بها وتفاعلوا معها تفاعلاً حيوياً قبل تفاعلهم مع الحياة العامة فنحن حين نراجع ذكرياتنا نتذكر القباني وشوقي وأباظة والشواف وبطي من الفترة الاولى ثم نتذكر وهبة وادريس والعاني وسرور وعادل كاظم والمدني. واذا كانت النصوص التي كتبها اولئك لم يلق منها الا قليل تقبلاً جماهيرياً واسعاً لسبب او لآخر فأن نصوصاً اخرى لكتاب لم يكونوا من البارزين ولم يكونوا من القادرين ولم يكونوا من الذين تمرسوا في الحياة المسرحية قد لاقت تقبلاً جماهيرياً اوسع بكثير من نصوص السابقين ولكن في ظرف خاص أشرنا اليه[1]. فأين يكمن السر؟ هل في قيمة مواضيعها ام في حيوية شخوصها ام في حداثة شكلها ام في رصانة اسلوبها ام في التقاطها أموراً غفل عن التقاطها السابقون والاسبقون؟ ام هناك اسباب اخرى غير هذه وتلك؟ هل كان السبب لذلك الأقبال المتزايد راجعاً للنصوص نفسها ام لأسلوب عرضها؟ هل كان اولئك اقدر من هؤلاء ام العكس ـ في تفهم متطلبات العمل المسرحي وفي الاستجابة الى تطلعات المشاهدين وفي تحسس مشاعرهم وفي اكتشاف دواخلهم؟

للاجابة على هذه الاسئلة لابد ان نتعرض بالمناقشة الى الظواهر اللامسرحية في مجال التاليف المسرحي التي ظهرت في مسرحنا في السنوات الأخيرة وبشكل واضح حيث نذكر منها مايلي:

١ ـ الأستهانة بالنص واستسهاله. فقد سار المخرجون العراقيون ـ والعرب ايضاً ـ بأتجاهين في هذا المجال وفي طريقة التعامل مع النص المسرحي المؤلف محلياً او المترجم.

والاتجاه الأول، حيث الأستهانة بالنص سار فيه بعض المخرجين الذين تناولوا النصوص العالمية المترجمة او النصوص العربية المؤلفة . وتتمثل الاستهانة في قيامهم بتقطيع وتهشيم وتشويه تلك النصوص من منطلق الادعاء بفرض رؤاهم الخاصة واحلالها محل رؤى المؤلفين الاصليين متنكرين بذلك الى مبدأ الأمانة على نقل افكار المؤلف، مدعين ان المخرج لايكون مبدعاً ان فسر النص بوسائله المتاحة وانما لابد لكي يكون كذلك ان يعيد تاليف النص[*] وبذلك يتجاوزون حدودهم في علاقتهم مع المؤلف بحيث يؤدي عملهم الى طمس معالم المسرحية (احياناً.او تشويهها احياناً

اخرى، توصل الامر الى حد ان مسرحية يستغرق عرضها اكثر من ساعتين فيما لو حافظ المخرج على محتويات نصها واذا بها تتحول الى عرض تقل مدته عن ساعة[٦] بحجة ان المهم ليس كلمات المسرحية وانما افكارها ودلالاتها وفلسفتها وكانهم يقولون المهم هي افكارنا ودلالاتنا وفلسفتنا. ويدعون ان تلك المسرحيات مليئة بالمكرور والمحشو مما كان يلائم عصرها ولا يلائم عصرنا ويتساءلون بعد ذلك ماالضير في الحذف والتقطيع مادام مغزى المسرحية باقياً! وهم يتناسون ان تلك المسرحيات ماكان لها ان تبقى حية طيلة هذه السنين لولم تحمل بين طياتها مايلائم كل العصور وكأن قيمة اية مسرحية وميزتها لاتكمن الا في المغزى وكأنه ليس لبناءها وصياغتها ومفرداتها وجوانبها الاخرى اهمية. لقد حدث هذا في مسرحنا وفي السنوات الاخيرة مع مسرحيات شكسبير بالدرجة الاولى ومع مسرحيات اخرى لكتاب مشهورين ايضاً. واذا كان البعض يعتقد ان النص مطابق لافكاره ورؤاه الخاصة وليس مهماً التمسك بحذافيره. وان التجديد يقتضي قلب المسرحية عاليها سافلها فأن ذلك الاعتقاد قد يكون سليماً في ظاهره ولكنه غير سليم في جوهره. فليس من الصحيح اطلاقاً ان يفرض المخرج افكاراً ورؤى من خارج النص والا كان مايفعله نصاً آخر ليس لمؤلفه علاقة به. وصحيح ايضاً ان لا نتمسك بالحذافير ولكن ليس صحيحاً ان نضربها جميعاً عرض الحائط فلا تبقى اية قيمة للنص، فقد تقتضي روح العصر او متطلبات العمل وفق تصور جديد ان تقوم بحذف بعض المقاطع او بعض الجمل التي قد تتنافى مع واقع المسرحية الجديد ولكن ان تتمادى بالحذف فهذا اعتداء على حرمة المؤلف وتجاوز على فنه[٧]. هذا وقد لجأ البعض الآخر الى الاختزال والحذف من النصوص العالمية ارضاءً للمشاهدين والرغبة في عدم ارهاقهم بعرض طويل والحق فاننا نعتقد ان العلة تكمن في تصور في امكانية تجسيد النص بكامله تجسيداً حيوياً وجذاباً. مهما يكن من امر فقد تلاقى البعض هذه الظاهرة اللاصحية عندما اعتبر عمله معتمداً على نص المؤلف كما فعل شفيق المهدي عندما اخرج (ماكبث) لشكسبير وحسناً فعل.

الثاني - اتجاه استسهال النص المسرحي حيث راح العديد من المخرجين يخرجون نصوصاً تفتقر الى ابسط اسس التأليف الدرامي ومن غير تمحيص او تدقيق في القيم التي تحملها حيث كانت تلك النصوص خالية من القيم الفكرية والعاطفية والجمالية يستطيع المخرج ان ينطلق من



احدها في اخراجه[٨]. لذلك رأيناهم يخرجون اي نص يقع بين ايديهم لمجرد انهم يجدون فيه منافذ لاضحاك الناس ودغدغة عواطفهم واحاسيسهم. وهناك آخرون راحوا يحرّفون النصوص الرصينة عن قيمها الاصلية ويحولونها في عروضهم الى مجرد طُرَف عابرة. لقد طمسوا معالم بعض المسرحيات الجيدة وداسوا على افكارها النبيلة الاساسية بمشاهد هامشية لاتقصد منها الا الهبوط الى مستوى ادنى من المستوى الذهني للناس العاديين حدث هذا عندما قام البعض بتعريق بعض المسرحيات العالمية - نضرب مثلاً لها العرض الذي قدمه ابراهيم جلال لمسرحية (التوأم) لغولدوني على مسرح المنصور.

ان عدم الاهتمام بالقيم العقلية والعاطفية والجمالية الكافية في النص المسرحي وتجسيدها بشكل مناسب يؤدي الى تحويل ذلك النص الى مجرد دعابة او وسيلة للتسلية المجردة الشبيهة بما يسمى (الفودفيل)[٩]. او (الاسكتشات) التمثيلية الداعرة التي تقدم في الملاهي الليلية وقفشات المهرجين في السيرك كما حدث في مسرحيات مثل (احلام العصافير) و (البيتونة) وامثالهما مما عرض في المسرح الوطني ام في مسرح الخيمة ام في مسرح المنصور. ونرى ان في هذا الاتجاه انحرافاً خطيراً عن اهداف هذا النشاط الثقافي وبالتالي انكار لتاريخ الأدب المسرحي العريق ونظرياته ومذاهبه وتنكر للكنوز الأدبية التي خلفها اللامعون في عالم المسرح.

ثانيا ـ العرض (المخرج + الممثل)

من المتفق عليه ان المخرج قائد العمل المسرحي وسيد الأنتاج الفني وهو صاحب الكلمة العليا فيه، وفي كل عنصر من عناصره وهو المسؤول الأول والاخير امام الجمهور عما يظهر على المسرح ويسمع من الممثلين، وهو عندما يجسد في العرض افكاره وفلسفته وخيالاته ورؤاه الفنية بالوسائل المتاحة له ـ الممثلين والمناظر والاضاءه وغيرها من مؤثرات صوتية وصورية ـ فانما يريد بذلك التوجه الى الجمهور بهدف احداث تاثيرات معينة في نفوسهم وفي عقولهم وفي قلوبهم، وبناء عليه تصبح مهمات المخرج كبيرة ومتعددة وتنشا له علاقات متشابكة ومتبادلة مع الناس الذين يتعامل معهم قبل ان ينشئ علاقته مع جمهور المشاهدين وبالتأكيد هناك مقومات واضحة لتلك المهمات ولتلك العلاقات وهناك اخلاقيات وضوابط وقيم ـ الخروج عليها يعني الخروج بالنشاط الذي يمارسه من اطار الفن وادخاله في اطار اخر غريب وبعيد، ولعل من اهم تلك المقومات والقيم مايلي:

(١) احترام المؤلف وما بذله من جهد ادبي وفني في كتابة نصه وباعتباره الخالق المبدع الاساس في الفن المسرحي. وبالتالي لابد ان نكون امناء على مادة خلقه سواء كان المخرج من فئة المحافظين التقليديين الذين يلتزمون بمبدأ التفسير ام من اولئك الذين يعتبرون انفسهم مؤلفين جدد للنصوص، فإن علاقتهم الحميمة والصميمة يجب ا تبقى على حالها في جميع الاحوال.

(٢) تقديم الممثل باحسن حالاته الأبداعية بما يتلاءم والشخصية التي يمثلها وان لايضعه بموضع غير لائق حتى ولو كانت الشخصية نفسها قد وضعها المؤلف في موضع لاتحسد عليه، إذ حتى في المسرحية الكوميدية ليس من اللائق ان نجعل الممثل اضحوكة يتسلى بها الناس ومسخرة تثير الاشمئزاز هو لا الشخصية التي يمثلها او الموقف الذي يقدمه، فان فعل ذلك او سمح به فانه إذ ذاك سيلحق الأذى بمهنة التمثيل اولاً وبالفن المسرحي ثانياً وبالانسان ثالثاً.

إن مبدا الاحترام المتبادل بين المخرج والممثل مبدأ تفرضه ظروف العمل وتحدده قدرة المخرج على الادارة ومستواه الثقافي والفني وخبرته الحياتية وشخصيته القائده وعندما يفقد تلك الصفات او بعضها فلا يمكن ان يكون اهلاً لأحتلال المركز الهام.

(٣) توجيه العناصر الانتاجية الأخرى كالمنظر والأزياء والاضاءة والمتممات الاخرى ومن يتولاها بما يخدم الأهداف الفكرية والجمالية والعاطفية التي ينشدها، ويوحدها كي تصب في المجرى الرئيس لرؤياه وفلسفته، فاذا فلت منه حبل القيادة او اذا مافقد قدرة التوجيه والضبط فكيف يمكن ان يتبوا تلك المهمة الكبيرة؟

(٤) وضع نفسه وذاته موضع المشاهد لأستقبال التاثيرات التي يحدثها العرض المسرحي ليستمتع ويتطهر او يعي والمشاهد هو المتلقي الاساس في العملية الاخراجية واليه نريد ايصال الافكار الجديدة والمشاعر الجديدة والجماليات الجديدة لانعاش الذهن والنفس والقلب وبوسائل عديدة وليس بوسيلة واحدة هي اثارة الضحك والقاء النكات وتقديم الحركات الصبيانية او الحيوانية الخارجة عن الذوق السليم.

ومثلما تحمّل هذه العلاقة كاهل المخرج قيماً واهدافاً نبيلة فان الطرف الثاني ـ المشاهد ـ يجب ان يتحمل واجباً مقابل حقوقه في التلقي ويتمثل ذلك الواجب في نظرة الحب والاحترام لما يقدم على المسرح واذا سمح المخرج او ساعد على تهيئة ظروف لتخريب تلك العلاقة المتوازنة بينه وبين المشاهد. عند ذاك سيساهم حتماً في تحويل ذلك المكان المعتبر والمقدس احياناً ـ المسرح ـ الى مكان آخر مختلف في طبيعته وطابعه، ولا يمكن ان يسمى بعد ذلك مسرحاً.

واذا كان المخرج يتحمل مثل ذلك العبْ ومثل تلك المسؤولية ومثل تلك القدرة، أفليس من الطبيعي أن يكون هو بمستوى اعلى من جميع العاملين ثقافة وخبرة ودراية؟ وماذا لو حصل العكس؟ عند ذاك تظهر عدة ظواهر سلبية، ظواهر لاصحية، ظواهر لامسرحية ويمكننا ان نشير الى بعض منها مما حدث هذه الايام في وسطنا المسرحي:

١ ـ الأعتباطية في اختيار النصوص واخذها على علاتها بدون تمحص او اللجوء الى تحريفها.

٢ ـ الاعتباطية في اختيار الممثلين وعدم التفكير عميقاً في مدى التناسب بين الممثل والدور.

٣ ـ الاعتباطية في تهيئة عناصر الانتاج وعدم الاهتمام في مدى خدمتها لاهداف العمل والرؤيا الاخراجية.

٤ ـ الانجراف مع رغبات المشاهدين وعدم جرهم الى رغباته وبالتالي التحول من مركز القيادة الى موضع الانقياد.

٥ ـ الانجراف وراء المغريات المادية والتضحية بالقيم من

اجل الحصول على المردود المالي.

٦ ـ عدم التزام الممثلين بحضور التمارين وفي تنفيذ ملاحظات وتوجيهات المخرج وتعليماته.

٧ ـ عدم الالتزام بمجريات العرض المسرحي والخروج عن السياق لابدافع الابداع والابتكار وانما بدافع ارضاء المشاهدين.

٨ ـ عدم الالتزام باخلاقيات المسرح في احترام العاملين معه واحترام مشاعر المشاهدين والتفكير نحو هدف واحد هو الأضحاك وبأي ثمن.

٩ ـ عدم التكرس للعمل المسرحي والانشغال بامور عديدة خارج حدود العمل الفني وعدم التفكير بتطوير القدرات.

١٠ ـ التهالك على الكسب المادي بغض النظر عن القيم الفنية التي تتحقق، والاستنكاف عن المشاركة في الاعمال التي لايتوقع منها ربحاً مادياً.

١١ ـ النمطية في الاداء وتقليد الآخرين ممن حصلوا على الانتشار الجماهيري.

ثالثا ـ المشاهد

هناك فرق كبير بين نوعين من الناس الذين يرتادون دور المسارح. النوع الاول اولئك الذين يرتادونها عن شغف واهتمام ومتابعه وهواية وتذوق وتقدير ويمكن تسميتهم بالجمهور المسرحي. والنوع الثاني ـ اولئك الذين يرتادونها عن هوى او غفلة واستخفاف وقضاء وقت، ويمكن تسميتهم بالمشاهدين.

وللفن المسرحي جمهوره كما للفن التشكيلي وكما لفن الاوركسترا السمفونيه. ويتخذ ذلك الجمهور صفة الثبات والاستمرارية مع تغيرات بسيطة في العدد نسبة لهذا الموسم ام ذاك او لهذه المسرحية ام تلك، او لهذا المكان ام ذاك. اما المشاهدون فلا يتصفون بتلك الصفة وهم يتغيرون عدداً ونوعاً على الدوام وهم لايتوجهون الا لنوع معين من العروض المسرحية.

إن لجمهور المسرح اخلاقه وتقاليده التي نبعت وتاسست من تقاليد واخلاقيات المسرح نفسه ومنذ نشاته الدينية الاولى ـ بطقوسها وهيبتها وتوحدها وتصعيدها. ومن يخرج على تلك التقاليد والاخلاقيات لايمكن اعتباره من افراد ذلك الجمهور ـ وهو من الكافرين. فالجمهور المسرحي يجئ الى المسرح لينصت وليتفهم وليستوعب وليتفاعل مع العرض ولايلهو او ينشغل بامور اخرى خارج حدوده. والجمهور المسرحي قادر على التفريق بين الاساليب والمدارس المسرحية المختلفة وباستطاعته تقديم هذا الاسلوب او ذاك فهو يعرف طبيعة وحدود ومتطلبات مسرح (العلبة) والمسرح الايهامي وحدود وطبيعة ومتطلبات المسرح المفتوح واللاايهامي[١٠]. والجمهور يعرف متى يصفق ولمن من الممثلين. والجمهور المسرحي يعرف كيف يتصرف بردود افعاله لما يحدث على الخشبة ـ اي ان لايلجأ الى استعراضها.

ومن الظواهر الصحية المتعلقة بالمشاهد التي نراها في العروض الجادة ـ عروض كلية الفنون ومعهد الفنون الجميلة وعروض بعض الفرق الخاصة فهم ملتزمون بالحضور بالمواعيدوهم يجلسون منصتين متذوقين ينشغلون بعد اي عرض بمناقشته فيما بينهم.

وبعد فلا بد من الاشارة الى بعض المظاهر اللامسرحية في محيط المشاهد والتي اخذت تغزو مسرحنا في الآونة الاخيرة وكان من اهم اسبابها تلك الكثرة المفاجاة التي اخذت تتوجه لمشاهدة بعض العروض في حين يتناقص عدد افراد الجمهور المسرحي:

١ ـ اصطحاب الاطفال ومن اعمار مختلفة لمشاهدة عروض هي ليست للاطفال وبالعكس لانرى الاطفال الا القلة في عروض مخصصة للاطفال.

٢ ـ عدم الانصات والانشغال بالامور الجانبية وانتظار لحظات الضحك التي يعرفونها مسبقاً عن طريق الاعلان او عن طريق السماع من الذين سبقوا وشاهدوا هذا العرض او ذاك.

٣ ـ عدم الاكتراث لحرمة المكان وكانه مكان للترويح عن النفس وقضاء الوقت لامكان للثقافة.

٤ ـ عدم التورع من مخاطبة الممثلين اثناء العرض باحاديث جانبية وتعليقات ممجوجة كلما وجد المشاهد مجالاً لذلك، او حتى لولم يجد المجال.

٥ ـ الأصابة بعدوى بعض التصرفات الغريبة على المسرح والتي شاهدوها على شاشة التلفزيون، كالتصفيق بمناسبة او بغير مناسبة.

واذا ماأردنا التعرف على الاسباب التي ادت الى ظهور تلك المظاهر فيمكن تلخيصها بما يلي:

١ ـ التعويض عن حالات القلق والتازم والضيق.

٢ ـ الفراغ في الحياة العامة وخلو الساحة من مرافق التسلية البريئة.

٣ ـ الفسحة والترويح عن النفس في اماكن مريحة هي المسارح.

٤ ـ المغريات البسيطة المتانية من مداعبة الحواس.

لقد استغل بعض العاملين في الحقل المسرحي نقاط الضعف تلك وراحوا يعمقونها ويقوونها بدلاً من الوقوف ضدها. وقد وصل الاستغلال حد الوصول الى الاعلان في التلفزيون عن العروض ليجعلوا منه اشبه بالاعلان عن السلع، فجعلوا من الممثل سلعة، ذلك الاعلان الذي لايجتذب الا الاطفال وبعض المغفلين الذين يعجبون بتلك الترديدات الصوتية والحركية التي يقوم بها الممثلون ويحاولون ترديدها بدورهم وتؤدي بالتالي الى الالحاح على ذويهم لمشاهدتها فعلياً على المسرح، ذلك ماحدث في اعلانات (احلام العصافير) و (الناس اجناس) و (بيت وخمس بيبان) وغيرها كثير. هذا من جهة العروض التي تبغي ارضاء المشاهدين امامن جهة العروض الأخرى فهناك ظواهر لامسرحية تخ ر المشاهد نوجزها بمايلي:

١ ـ عدم تقديم مسرحيات تمس بمواضيعها حياة الفرد ومعاناته بصدق وعمق وجراة. والاكتفاء ببعض الامور السطحية احياناً، او التعمد في تناول مواضيع بعيدة كل البعد عن متناول المشاهد وعن بيئته. كما هو الحال في مسرحيات مثل (مريض الوهم) لموليير التي قدمت في مسرح الرشيد.

٢ ـ عدم الاعتناء بالمستوى الفني للنص او العرض والتنازل عن الكثير من المتطلبات الفنية اما بسبب الاكتفاء المالي او بسبب القصور الفني.

٣ ـ عدم الالتفات الى مستوى تفهم الجمهور لنوعية معينة من المسرحيات كما الحال عندما قدمت مسرحية (العاصفة) المقتطعة من مسرحية شكسبير.

٤ ـ الاستهانة بقيمة الاعمال بالاكثار من الدعوات وتوزيع التذاكر المجانية وتعويد الكثير من الناس على المشاهدة بدون ثمن.

كان ذلك وضع اطراف المعادلة فماذا كانت النتيجة؟

● النتائج ـ المتعه

المتعة التي يحصل عليها المشاهد من العرض المسرحي ليست كغيرها التي يحصل عليها من وسائل التسلية الاخرى فهي ليست متعة عابرة وهي ليست نتيجة وهي لا تاتي من الضحك فقط بل تأتي بالمشاركة العاطفية والفكرية مع الموضوع والشخوص والأحداث. وتأتي من الاضافات الى المعرفة التي يحصل عليها المشاهد وتأتي ايضاً من التفكير بالبدائل لما يحدث من سلبيات في السلوك وفي الاخلاق وفي المواقف وفي العلاقات. وتأتي من متابعة احداث المسرحية وتتابعها وما يرافق ذلك من التوقعات والمفاجئات. وكلما ظل المشاهد يفكر بما شاهده على المسرح وما سمعه بعد انتهاء العرض كلما كانت متعته اعمق واعظم[11].

التمتع بالفن المسرحي يشمل التمتع بأدبه ودلالاته ورموزه وشخوصه وافعالها وسيرتها ومدى مطابقتها للواقع من عدمها، ويشمل ايضاً التمتع بجماليات العرض السمعية والبصرية والحركية ـ القاء الممثلين وحركتهم وازيائهم والمنظر الذي يحيط بهم والمؤثرات الصوتية والصورية الاخرى التي ترافق العمل وما ترمز من دلالات. وتأتي المتعة ايضاً من خلال المشاركة في الطقس المسرحي وما فيه من تهيب ومن نشوة ومن تصعيد.

ومن الظواهر اللامسرحية هذه الايام اقتصار المتعة في اغلب العروض المسرحية على اثارة الضحك على الممثلين وهذرهم بكلمات من خارج النص المسرحي وتصرفاتهم خارج اطار العمل المسرحي وضروراته.. فالمتعة التي تتأتى من بعض العروض الطويلة الأمد التي سادت الوسط المسرحي تاتي من ترديدات صوتية او حركية تحمل سمات المبالغة والتهريج وتكشف عن كل ماهو سطحي وماهو تافه وماهو عابر في حياتنا. وهي لاتاتي من عناصر الكوميديا واصولها كما يدعي البعض، لأن مايقدمون لايمت بصلة الى فن الكوميديا[12] واسسه وآفاقه والوانه واهدافه إنه مبني على ابتزاز الضحكة وبأسلوب واحد او بالاعتماد على مواقف معينة تحول الانسان الى بهيمة او الى قرد يؤدي بعض الحركات الهمجية ـ اللطم على الصدور وهز البطون والاعجاز والقفزات المجنونة ـ لنتذكر (القرد الكثيف الشعر) وبطلها (يانغ) الذي يتمرد على المجتمع الذي يعتبره اشبه بالقرد ويتعامل معه على هذا الاساس وهو يكافح من اجل انسانيته[13] فاين هي اذن (كوميديا المواقف) واين هي (كوميديا الشخصية) واين هي (كوميديا الاخلاق) واين هي كوميديا الافكار) من تلك الاسكتشات التي نراها على بعض

● النتائج ـ الهدف

كان الهدف الاسمى للمسرح وما يزال توجيهياً وتعليمياً وتثقيفياً يصل اليه العرض المسرحي عن طريق المتعة الذهنية والعاطفية والجمالية.

لقد ظل المنظرون طيلة القرون الماضية من عمر المسرح يناقشون طبيعة الهدف ومنهم من ظل يؤكد على ان الهدف الاول ذلك الذي اشار اليه ارسطو في كتابه (فن الشعر) المشاركه الوجدانية والتطهير عن طريق الخوف والشفقة ومنهم من حاول ايجاد هدف بديل هو النظرة النقدية للواقع الحياتي من اجل التفكير بالبديل الذي تنتج عنه التوعية. التفكير بواقع افضل للأنسان ولعلاقاته ولوضعه الاجتماعي والسياسي والأقتصادي وهذا ماحاوله بريشت في نظرية المسرح الملحمي. ومنهم من لم يتفق لا مع هؤلاء ولا مع اولئك بل رأى ان المسرح يجب ان يعود الى اصوله الاحتفالية والطقسية حيث يشارك المشاهد بفعالية في العرض كما هو حال الممثل وبذلك تتحقق ظروف التطهير وظروف التوعية في آن واحد وهذا ما دعى اليه الاحتفاليون العرب وعلى رأسهم عبد الكريم بورشيد[١٤].

وعلى هذا الاساس ظل المسرحيون الحقيقيون يتمسكون بواحد من تلك الاتجاهات في اختيارهم للنصوص وفي اعدادهم للعروض المسرحية وقد خفق المسرحيون العرب والعراقيون بضمنهم الكثير من الانجاز في هذا السبيل سواء على نطاق التاليف ام على نطاق الاخراج. غير انه الى جانب هذه الظاهرة الصحية توجد هناك ظواهر لاصحية ولا مسرحية في مسرحنا بخصوص اهداف المسرح هذه الايام. حيث يخرج البعض عن نطاق تلك النظريات والاجتهادات وافتراض تطبيقات وممارسات بعيدة كل البعد عن فن المسرح حيث لا تطهير ولا توعية.

ومرة اخرى نؤكد ان هدف المسرح ليس التسلية وانما يتخذ التسلية وسيلة للوصول الى اهداف اسمى واعمق. والمسرحي الحقيقي هو ذلك الذي لايبغي الكسب المادي من وراء عمله وحسب، وهو الذي لايوهم المشاهدين او يخدعهم بتقديم صورة مشوهة للمسرح وحمداً لله مازال لدينا الكثير من المسرحيين ممن لايفكر الا بالكسب الثقافي.

● النتائج الأخرى

من كل ما تقدم يمكن الوصول الى النتائج الاخرى التالية بخصوص النشاط المسرحي كفن وبخصوص الظواهر الصحية واللاصحية التي تبقي المسرح او تبعده عن طريقه الصحيح نذكر منها مايلي:

١ ـ للمسرح تقاليده وضوابطه واخلاقياته يمارسها العاملون فيه خلال فترة التحضير ـ التمارين ـ وخلال فترة التقديم ـ العرض ـ. ومهما تغيرت الجزيئيات فان الاسس تبقى ثابتة لكي تبقيه في مركزه الثقافي المرموق، فاختيار المسرحية ليس امراًسهلاً واختيار الممثلين ليس امراً هيناً واجراء التمارين له اصوله وابعاده التي تاخذ وقتاً وجهداً جسمانياً وعقلياً ضروريان فالقيام بالاداء الفعلي والمعاناة اثناء التمارين السبيل الصحيح الذي يسلكه الممثل للوصول الى النتائج الطيبة. كل هذا مطبق عند البعض ومهمل عند البعض الآخر.

٢ ـ للمسرحية مواصفاتها وقيمها باعتبارها لوناً من الوان الأدب العالي الذي يصور الحياة بصيغ متقدمة ـ وأؤكد هنا على متقدمة ـ ومهما كان شكل المسرحية واسلوبها فانها تعتمد الصراع كأساس لنمو الاحداث وتفاعل الشخوص، وصحيح ان المسرح المعاصر تحرر من القواعد والاصول القديمة للتاليف والاخراج بيد ان القيم الاساسية بقيت على حالها لم تتغير واذا ما طغت هذه القيمة على تلك في هذه المسرحية ام تلك فذلك لايحدث على حساب الاهداف الاساسية لفن المسرح. فاذا لم توفر المسرحية التلاحم بين الشخصيات واجواءها التي تخلق طقوساً معينة وجماليات معينة فان العرض يتحول عند ذاك الى نشاط او فعالية اخرى لاعلاقة لها بفن المسرح. ولكن هذا لايعني اطلاقاً ان نجعل العروض متجهمة غامضة لايستطيع الجمهور ان يتلقى منها ما يحرك ذهنه وعاطفته وذوقه[١٥].

٣ ـ للعرض المسرحي مستلزماته التي اذا ماستهان بها احد فانه يدفع به الى الهبوط والتدني وعوامل الهبوط تكمن اساساً في عدم الصدق اولاً وفي الاستسهال ثانياً وبالتالي تتمثل في عوامل ارضاء المشاهد العادي ـ ولا نقول النزول عند رغبات الجمهور اذ ان الفن المسرحي مرتبط اساساً بالجمهور موضوعياً وذاتياً طالما هو بالاساس شكل من اشكال التعبير عن واقع الجمهور وعن معاناته وعن

طموحاته. واذا ما اضطر البعض الى ارضاء المشاهدين فأنما كان ذلك بدافع مادي صرف وليس بدافع فني. ومن لايفكر بالكسب المادي من وراء المسرح ولكن يجب ان لايتم ذلك على حساب الذوق وعلى حساب القيم والمثل.

٤ ـ ان الظروف التي هيأت لظهور نوع من انواع المسرح الاستهلاكي الذي يسمى احياناً المسرح التجاري(١٦) ظروف طارئة حتمتها عوامل كثيرة واثرت فيها تأثيرات من خارج نطاق العمل الفني. وسوف ينحسر ذلك الكم الهائل من المشاهدين عن الاقبال الى ذلك المسرح اللامسرح في اول فرصة يجد فيها المشاهد تسالي اخرى اكثر جذباً واكثر تنوعاً واكثر شداً، وعندما يتلمس الاغراض اللاانسانية لدى اولئك المتسولين.

٥ ـ إن الدوافع المادية التي دفعت البعض الى الخروج عن طريق المسرح القويم دوافع آلية سوف تتلاشى تدريجياً عندما تتوقف الماكنة الاستهلاكية لتحل محلها ماكنة البناء والتقدم. وقد حلت هذه الماكنة الجديدة هذه الايام.

الهوامش

١ ـ انظر بيتر بروك مقدمة كتاب (المسرح الفقير) تأليف جيرزي غروتوفسكي ترجمة كمال قاسم نادر ـ دار الرشيد للنشر ـ بغداد ١٩٨٢ ص١، حيث يذكر ان غروتوفسكي يحتاج احياناً الى جمهور باعداد صغيرة.. الخ.

٢ ـ سعد اردش، هل المسرح في الارض العربية يشكل حاجة اساسية للجماهير ـ قضايا عربية ـ عدد كانون اول ـ ديسمبر ١٩٨٠ بيروت ص١٨٨.

٣ ـ انظر Oscar G. Brocket, History of the Theatre Allyn of Bacon, Inc., Boston, 1976. p. 541

٤ ـ استمر عرض مسرحية (احلام العصافير) وهي لكاتب مبتدئ قرابة السنة الكاملة بينما لم يستمر عرض لمسرحية كتبها عادل كاظم وهو كاتب مسرحي ضليع اكثر من شهرين.

٥ ـ يعتقد الكسندر دين ان المخرج فنان مفسر حيث صنف الفنانين الى صنفين احدهما خالق والثاني مفسر وقد وضع المؤلف في صنف الخالقين ووضع المخرج في صنف المفسرين. انظر ـ الكسندر دين، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية ترجمة سامي عبد الحميد ـ جامعة بغداد ١٩٧٢ ـ ص٢٦.

٦ ـ مثل هذا التقليص والحذف حدث في مسرحيات مثل (العاصفة) و (ماكبث) و (الغوريلا) و (اوديب الملك) التي قدمت في مسرح الرشيد ومسرح كلية الفنون الجميلة.

٧ ـ عندما اخرج المخرج الانكليزي الطليعي (بيتر بروك مسرحية «حلم ليلة صيف») قدمها برؤية معاصرة وتفسير جديد ولكنه حافظ على النص بكامله وحافظ على الطابع الشعري. انظر Oscar G. Brocket of Robert Findlay, Century of Innovaation, Prentice — Hall, Inc., New Jersey, 1973, p. 686 — 687.

٨ ـ انظر هنغ تيلمز ـ الاخراج المسرحي ترجمة امين سلامه. مكتبة الانجلو مصرية ـ القاهرة ١٩٦١. ص٩٩ ومابعدها.

٩ ـ الفودفيل ـ لفظة فرنسية الاصل تستخدم للدلالة على المسرحيات الخفيفة في طبيعتها او الساخرة تتخللها الاغاني. واستخدمت اخيراً للدلالة على الاوبرا الكوميدية. وفي الولايات المتحدة اصبح المصطلح مرادفاً لصالة الموسيقى. The Oxford Companion to the Theatre edr. by phyllis Hartnoll, Oxford University press, London, 1965. p822.

١٠ ـ انظر بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد، مبادئ الاخراج المسرحي جامعة بغداد، ١٩٨٠. ص٦١ حيث كان الكسندر باكش اول من انتبه الى تقسيم العروض المسرحية الى نوعين احدهما تمثيلي ايهامي والآخر تقديمي لا ايهامي.

١١ ـ انظر فرانك هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٠، ص١٨٨.

١٢ ـ الكوميديا كما يعتقد ل. ج پوتس تعتمد على نظرة المرء وليس على طبيعة الشئ الذي يراه وانه ليس في الطبيعة شئ يتحتم ان يكون مضحكاً، لان ذلك إنما يعتمد على نظرتك اليه. انظر ل. ج پوتس الملهاة في المسرحية والقصة الدار المصرية للتاليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٤. ص٥٢.

١٣ ـ انظر المقدمة مسرحية لرشاد رشدي. يوجين اوتيل، (القرد الكثيف الشعر) ترجمة جلال العشري الشركة التعاونية للطباعة والنشر، للقاهرة، ١٩٦٢ ص١٤ ومابعدها.

١٤ ـ مراجع بيان المسرح الاحتفالي، كتابة جديدة ١٩٨٦، البيان عدد اكتوبر ـ تشرين اول ١٩٨٦، ص١٤٣ ومابعده.

١٥ ـ انظر، ياسين النصير، البحث عن الجدية في المسرح، الف باء بغداد عدد ١٨٠٢ ص٤٩. حيث يوضح ماهية المسرح الجاد الذي يقف بالضد من المسرح التجاري.

١٦ ـ انظر نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر. مشروع النشر المشترك. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد والهيئة المصرية للكتاب القاهرة. ١٩٨٥ ص١٧٢ ـ ١٧٣، حيث توضح طبيعة واهداف المسرح التجاري ومايقابلها في المسرح الجاد.

مسرح الثمانينات في العراق

ملامح ومؤشرات

حسب الله يحيى

● **مقدمة عامة:**

لم يكن مسرح الثمانينات في العراق بمعزل عن الحركة الثقافية بشكل عام.. ذلك ان المسرح جزء من حركة تنمو وتتفاعل وتتواجد في محيط اجتماعي واجه عدة متغيرات اقتصادية وثقافية وتربوية وسياسية، مما جعل فن المسرح يأخذ حصته من هذه المتغيرات الجديدة.

ففي الوقت الذي ارسى فيه جيل الستينات دعائم متميزة إنعكس ظلها على جيل السبعينات والاجيال اللاحقة، لم يكن فيه الجيل الادبي والفني في السبعينات ليشكل حضوره ويرسي تقاليده الثقافية ـ بل ان سلبياته هي التي اخذت تتضخم خلال الثمانينات ـ وقد جعل هذه السلبيات تنعكس وبشكل واضح على جيل كامل ممن أسهموا في ثقافة الثمانينات، وفنها المسرحي على وجه الخصوص.

وتشخيصنا لتلك السلبيات ينحصر في تسليط الاضواء وتوفير سبل النشر ومنح المكافآت لجيل ادبي وفني لم تتبلور ادواته بعد.. فاذا بهذا الجيل يحس بالانتفاخ والنجومية، دون ان يكون قد قدم معطيات جديدة بأن تمثل مرحلتها إن لم تكن مؤثرة في مراحل لا حقة..

ولذلك ظهر نتاج غزير، غير ان هذه الغزارة في العطاء لم تكن لتقدم نوعاً متميزاً له اصداؤه الفاعلة، إلا في قلة نادرة ظهرت في اواخر السبعينات ومطلع الثمانينات، وكان يؤمل لها ان تكون الصفوة المختارة والمؤشر الصحي لعطاء من شانه تحقيق جدة في الادب والفن.. غير انها اصطدمت بأعتى سبل العنف التي باتت تهدد المصير الانساني من خلال الهجوم الشرس للعدوان الايراني. فكان على كل الميادين الثقافية الانصراف كلياً لمواجهة العدوان بالكلمة الهادفة واللوحة المعبرة والمسرح الجريء..

وظهر لاول مرة خلال الثمانينات ادب وفن حربي، لم يكن العراق قد عرفه من قبل، إلا في بعض الكتابات التي تلت نكسة حزيران التي إنعكست على الثقافة العربية عموماً.

ولأن فن المسرح، هو موضوعنا الاثير الذي نناقشه هنا.. فاننا نتحدث عنه بشئ من التفصيل.

● **سمة الماضي:**

لجأ عدد من المسرحيين في اواخر السبعينات واوائل الثمانينات الى الاهتمام بالتراث، وظهرت توجهات مخلصة تسعى لخلق مسرح عربي له خصوصيته، ودلالاته.. تكمن في الاسواق الشعبية «بغداد الازل، مجالس التراث، والاحتفالات الدينية والمآتم والافراح..

وكانت تلك التوجهات تلتقي على نحو واضح بالمسرح المغربي والمسرح الاحتفالي الذي دعا اليه عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي، والمسرح الحكواتي للبناني روجيه عساف ومسرح السامر الذي الحّ عليه يوسف ادريس..

وفي الوقت الذي كانت فيه هذه الانماط تتسع وتأخذ مداها.. كان هناك ارتداد واضح عن معالجة الحاضر مسرحياً.. ولجأ معظم المسرحيين الى طرح الماضي ليكون بديلاً عن الحاضر.. ولو احصينا بدقة مجموع المسرحيات التي تعنى بتناول الماضي، لكان الرقم يفوق بكثير تلك المسرحيات التي عالجت الحاضر برؤية الحاضر نفسه.. او رؤية الماضي من خلال الحاضر..

لقد كانت هناك رؤية محدودة ترى في الماضي صورة مشرقة مزهوة.. مما جعلها تقدس هذا الماضي، وتعتبره في مقام أسمى من الحاضر..

في حين كانت المسرحيات التي تنظر الى بعض مواقف الماضي، نظرة نقدية، شاكة.. قليلة جداً نسبة الى المسرحيات التي تحترم الماضي وتجلّه ولا ترى فيه إلا الصواب...

وقد بسطت هذه النظرة ظلالها على عقد كامل من الثمانينات.. مما جعل فن المسرح يغيب كلياً ـ الى حد كبير ـ عن

التأثير والتفاعل بالمشكلات الانسانية الراهنة.. وهذا اتجاه يدل على تخلف واضح في ممارسة شرعية الكتابة عن وضع اجتماعي زاخر بالحركة والتوثب وعدم الاستقرار... وبتنا نشهد نموذج الماضي طوال عشر سنوات، وكان آخر عروضه في هذا الاتجاه مسرحية: «فندق وسط المدينة».

● الحرب موضوعاً مسرحياً:

على مدى ثمانية اعوام من الحرب العراقية - الايرانية ظهرت العديد من المسرحيات التي تناولت موضوعة الحرب، وقد تبلورت هذه المسرحيات وفق اتجاهين:

١. مسرحيات التعبئة للمعركة.

٢. مسرح الحرب.

وعلى الرغم من تداخل هذين الاتجاهين إلا اننا يمكن ان نشير الى كل منهما من خلال العروض المسرحية المكثفة التي قدمت خلال هذه الفترة؟

ففي الاتجاه الاول نجد مسرحيات مثل: «الخندق الواحد - بيت المنتصرين» / وهي اول مسرحية عراقية تناولت المعركة وقد عرضت في اكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٨١ - تأليف واخراج: عبد المطلب السنيد/ وتلتها مسرحيات كثيرة منها: الحصار، حكايات العطش والارض والناس، كرنفال الحرب، الناي والقمر، وغيرها.. اما الاتجاه الثاني فيتمثل في: مذكرات رجل ميت، الشرارة، سيدة الاهوار.. ولسنا هنا بصدد تقديم مادة (ارشيفية) لما عرض من المسرحيات في موضوعة المعركة والحرب ولكننا نقدم هنا مادة نقدية تبلورت من خلال عشرات العروض التي شاهدناها في هذا الجانب وفي غيره من الجوانب التي تناولتها عروض المسرح العراقي على مدى عشر سنوات منصرمة.. وادناه مؤشراتها:

١. مسرح المعركة، توخى التعبئة وحشد الجمهور على ان يكون محصناً، مندفعاً، شجاعاً في الدفاع عن بلاده.. وقد لازم هذا الاستعداد في المسرح الى ان يكون مباشراً في كثير من المواقف، ينشد الفخر والفداء.

ولذلك وجد عدد من المسرحيين صعوبة في التعامل مع نصوص اجنبية وعربية تدين الحرب.. وتقدم صوراً قاتمة عن بشاعة الحروب... اما التوجهات اللاحقة فقد راحت تدين (الحرب القذرة) كونها عملية عدوانية غير انسانية وغير حضارية.

٢. برز الجانب الاحتفالي - الغنائي الذي تسوده العزة والنخوة وطغيان الشعر الشعبي، مما جعل المسرح خليطاً من الافكار



مسرحية - ترنيمة الكرسي الهزاز

والصور والحركات التي تغيب عنها القناعة التي يفترض ان تكون في كل عمل ابداعي.

٣. على جانب آخر كان مسرح الحرب يقدم حالات انسانية نشأت من جراء الحرب.. ويقدم هذا المسرح رأياً مفاده ان محرقة الحرب ينبغي ان تتوقف.. ولكن بشكل خفي ورؤية فنية غامضة في كثير من الاحيان.

٤. الاتكاء على نصوص حربية عالمية، تقع في جوهرها على معطى العدالة والقيم النبيلة. والمعطى الجمالي الرفيع المستوى.. لتكون اعمالاً بديلة عن الشائع من العروض التي باتت ترتبط بظروف محددة.. اي انها تموت خارج دائرة المناسبة والتوجه الاعلامي..

٥. وبسبب هذا التداخل بين مسرح مطلوب اعلامياً، ومسرح مطلوب ابداعياً تراجع النقد المسرحي عن قيمة المعيارية، ملتفتاً الى صياغة مبررات لا علاقة لها بالعمل المسرحي.

● جيل المسرحيين الشباب:

رغم كل الاحباطات والمواقف السلبية التي وجهت ضد اعمال المسرحيين الشباب، وخلق تفسيرات عديدة من أجل ايقافها..؛ ظلت اعمالهم تثير الاهتمام والجدل..

فما ان يتوقف عرض مسرحية «الوباء الابيض» في معهد الفنون الجميلة ببغداد، حتى تلحق به مسرحية اخرى في اكاديمية الفنون الجميلة وصار على طلبة المعهد والاكاديمية، ركوب المصاعب، من اجل الحصول على موافقة بعرض نص عالمي - غالباً - لا يمت بصلة الى حياتنا وليس له تماس بنا، إلا انه كان يؤول على نحو يجعله عملاً غير مرغوب فيه.

وهذا الاتجاه جعل من المعهد والاكاديمية تمارسان مهمة اعلامية ورقابية اكثر من كونها مؤسسات تربوية - تعليمية تسعى لترسيخ تقاليد فنية راسخة وتقدم الاعمال المسرحية العالمية المهمة.

غير ان اجيال الطلبة التي تعاقبت، بدأت متحمسة نشطة، تفتح اكثر من نافذة لتطل منها، كما كانت تتضاءل عاماً دراسياً بعد آخر.. حتى ان اكاديمية الفنون ـ كلية الفنون حالياً ـ لم تسمح للجمهور بمشاهدة عروض طلبتها في بعض اعوام الثمانينات.. مما جعل طلبة المسرح يبذلون مساعٍ حثيثة من أجل تقديم عروضهم المسرحية ليشاهدها الجمهور، فكان ان دقوا باب منتدى المسرح، ومنتدى الادباء الشباب والفرق المسرحية (اليوم، الشعبي، العراق) وقد حققوا فعلاً حضوراً اسهم في تنشيط الحركة المسرحية ونبه الى جيل جاد من المسرحيين الشباب.

● **منتدى المسرح:**

لا يمكن الحديث عن ثمانينات المسرح العراقي دون ان نشير وباهتمام الى المعطيات الثرة التي قدمها منتدى المسرح ـ التابع لدائرة السينما والمسرح ـ وكان انتقاله من مبنى دائرة السينما والمسرح الى مكان مستقل، اثره الواضح في تعميق وتواصل خط ثانٍ من المسرحيين يعدون انفسهم ليكونوا في صف العاملين في الفرقة القومية للتمثيل والفرق المهمة الاخرى، إلا ان هذا الخط استطاع ان يتجاوز وبمسافات واسعة معطيات ـ الفرقة الأم ـ وذلك من خلال مهرجاناته الطليعية البارزة ـ بدأ المهرجان الاول اعماله في آذار ١٩٨٤ تحت شعار: «من اجل تجارب مسرحية شابة مبدعة» ـ وعروضه المسرحية اللاحقة.

كما كان المنتدى يقيم اماسٍ مسرحية وندوات ومحاضرات، إلا انه انصرف عن هذا النشاط الهام في الاعوام الاخيرة.

ولأن المنتدى حقق نجاحه، راح عدد من المسرحيين المعروفين يقدمون العديد من اعمالهم فيه، وذلك عبر عروض طليعية تتسم بالجدة وجرأة الطرح...

وتحول المنتدى خلال الثمانينات الى ملتقى كل المسرحيين الجادين ومن كل الاجيال، معتقدين ان المنتدى كان للنخبة المثقفة والمنشغلة اساساً بالفن المسرحي، وهي نظرة يراد لها ان تتسع لتشمل رقعة اوسع وتوجهاً اشمل، وإلا ما الجدوى من تقديم مسرحيات يتبادل عرضها ومشاهدتها المسرحيون انفسهم؟

● **مسرح الاطفال:**

إنتعش مسرح الاطفال في السبعينات وعاش عصره الذهبي في تلك الفترة وتبارت الفرق في الاهتمام بهذا النمط من المسرح، حتى ان قسماً من تلك العروض حدد العمر الزمني لمشاهديه من الاطفال، والقسم الآخر من العروض قدم هدايا لجمهوره..

إلا ان فترة الحماس تلك، بدأت تنكمش، وأصبح من النادر مشاهدة مسرحية تخاطب الاطفال، وانصرف عدد من المعنيين في الاهتمام بهذا المسرح الى ميادين اخرى، فلم يعد الفنان قاسم محمد يعنى بهذا المسرح مع انه كان من اكثر المتحمسين له، واخذ كاتب مسرحي مهم معني بادب ومسرح الاطفال مثل: طلال حسن، يكتب القصة، وتحول الفنان سعدون العبيدي الى كتابة واخراج مسرحيات للكبار.. فيما ترك الفنان عزي الوهاب كل ما يمت بصلة لثقافة الاطفال وراح يدرس الالمانية / لغة..

وبقيت في الميدان فنانة دؤوبة هي: منتهى محمد رحيم ـ جربت مؤخراً اخراج مسرحية «الاشواك» للكبار وخرجت من التجربة بنجاح دلت على قدرات نابهة ـ حيث راحت تواصل اهتمامها بمسرح الاطفال، وآخر عمل لها كان مسرحية «مملكة النحل» حيث حققت من خلاله نجاحاً مطرداً.

ولعل دراسة مسرح الاطفال، دراسة متانية، وتشكيل مجموعة من الفنانين المسرحيين يتخصصون في اغناء هذا المسرح، من شانه ان يسهم في اعادة مجده وانتعاش مسيرته، التي تكاد تنطفئ لولا بعض الومضات المسرحية هنا وهناك، وهي لا تكفي لجعل الاطفال ينتبهون الى ما يمكن لمثل هذا المسرح ان يقدمه من عطاء يثري فيه ثقافتهم ويسهم في تعزيز وعيهم ويعدهم جيلاً ناضجاً للمستقبل.

● **المهرجانات المسرحية:**

خلال الثمانينات أقيم مهرجانان مهمان في بغداد، احدهما اقامة منتدى الادباء الشباب، ودعي اليه نخبة من الفنانين العرب والاجانب وقدمت من خلاله عدة عروض ناجحة..

كما اقامت وزارة الثقافة والاعلام مهرجاناً للمسرح العربي ـ دخل دورته الثانية عام ١٩٩٠ ـ فكان ان تنبه المسرحيون العراقيون الى ضرورة ان يعدوا انفسهم للدخول في منافسة حقيقية مع عدد من المسرحيين العرب.

ومع ان هذا المهرجان يلتقي مع المهرجانات المسرحية العربية الاخرى ـ قرطاج، دمشق، المغرب، الكويت.. ـ إلا انه يبقى مهرجاناً مهماً على صعيد تنشيط الثقافة المسرحية في العراق، وتقديم تجارب عربية اخرى الى جانبها لكي تكتسب رؤية تغني مستقبل عطاءاتها..

كذلك يجعل المهرجان المسرحي، كل مسرحي امام مسؤوليته في



د. صلاح القصب وشفيق المهدي

ان يعطي افضل ما عنده.. وبالتالي يجعل من المسرح، ضرورة يراد ان تأخذ مداها من الانتشار بين الجمهور.

وعلى محدودية انتشار عروض منتدى المسرح في مهرجاناته الجادة المتلاحقة؛ يبقى من المهرجانات الجديرة بالانتباه والتطور والاستمرارية، وذلك لما يقدمه من تجارب مسرحية ذكية لا تقتصر على المسرحيين في بغداد، وإنما تقدم الى جانبهم معطيات المسرحيين في المحافظات ومثل هذا التوجه يجعلنا نقف عند ابرز التجارب المسرحية التي من شانها ان تحقق رؤى ربما تترك اثرها على مستقبل الحركة المسرحية في العراق، خاصة وان اجيالاً متعاقبة من المسرحيين يتخصصون في شؤون المسرح بعد دراستهم في معاهد وكليات الفنون في بغداد والمحافظات.

● عروض مسرحية متميزة:

شهدت الثمانينات سلسلة من العروض المسرحية المتميزة، التي اخذت تترك تأثيرها الواضح على عدد من العروض المسرحية التي تلتها.

وفي مقدمة هذه العروض ما قدمه د. صلاح القصب ـ طائر البحر، الحلم الضوئي، الخليقة البابلية، الملك لير، هاملت ـ حيث كانت الاشكال والرؤى التي استخدمها القصب جديدة لم يسبقه اليها احد من المسرحيين في العراق ـ على حد علمنا ـ ولو تيسر للقصب العناية نفسها بالمضامين، مثلها مثل الاشكال والصور التي يعنى بها، لكان القصب يشكل نقلة نوعية على مسار الحركة المسرحية في العراق..

كذلك يمكن التاكيد على مسرحيات مثل: رؤى سيمون ماشار، الانسان الطيب؛ ترنيمة الكرسي الهزاز للدكتور عوني كرومي التي اخذت قسطاً وافراً من الانجاز المسرحي القيم والفعال..

وعلى ندرة مساهمة الفنان بدري حسون فريد خلال الثمانينات، إلا اننا يمكن ان نعد اخراجه لمسرحية: «هوراس» في طليعة المسرحيات التي تناولت احداثاً ساخنة بقدرة وشجاعة ووعي افتقدته سلسلة طويلة من العروض.

كما ان مشاركة الفنان شفيق المهدي في تقديم اعمال مسرحية متألقة مثل: «المعطف، الحلم، عن مكبث شكسبير، الحارس، الحلم الضوئي ـ الى جانب القصب ـ» قد رفد المسرح العراقي بعروض موفقة ومجتهدة.

ولا يخفى الدور الذي لعبه الفنان سامي عبد الحميد في تقديم مسرحيات مثل: «حلم ليلة صيف، السود، كليوباترا، الملكة والمتمردون، نجمة..» التي كانت موضوع انتباه وفاعلية متألقة.

كذلك استطاع الفنان عزيز خيون ان يعطي من خلال اخراجه لمسرحيتي «لو» و «لمن الزهور» قيمة رفيعة لحالات إنسانية حاصرت مشاهديها بعملين وجدوا انفسهم فيها.

ولا يمكن ان نغفل الجهود الطيبة التي قدمها كل من الفنانين: سعدون العبيدي في مسرحية «الاميرة والنرجس» وسليم الجزائري في «راشمون» وقاسم محمد في «مقامات الحريري» ومحسن العزاوي في «نبوخذ نصر» ود. فاضل خليل في «الشريعة» وفخري العقيدي في «آسف الرقم غلط».

وتنبه تجربة الفنان ابراهيم جلال في اخراجه مسرحية «دزدمونة» بالمعمار المسرحي الكلاسيكي العميق، الى جانب التجربة اللاحقة للفنان ناجي عبد الامير في اخراجه «دزدمونة» برؤية سايكولوجية حديثة؛ تنبهنا الى الامكانية التي ينتجها النص المسرحي الجيد في فتح آفاق تاويلية والخروج منه باكثر من دلالة، وهذا ما كان من نصيب «دزدمونة» يوسف الصائغ.

● ظواهر سلبية:

من أبرز الظواهر التي برزت في الثمانينات، تفشي المسرح الهازل على نطاق واسع، وهو ما لم يألفه المسرح العراقي طوال قرن كامل من حياته. ويكمن السبب في تواجد هذا (المسرح):

١. متغيرات الوضع الاقتصادي، جعلت الفنان المسرحي يبحث عن مورد رزق يجعله في موقع حسن للعيش، على حساب الفن المسرحي الرفيع.

٢. توفر الظروف المواتية ـ ظروف الحرب ـ جعلت الناس يبحثون عن مصادر اللهو والمتعة اياً كان مصدرها.

لذلك وجدنا هذا (المسرح) ينكمش وينفض عنه الجمهور بعد ان تحقق السلام، وانصراف الجمهور للبحث عن مصادر اخرى يكتسب منها الخبرة والوعي والمتعة معاً؛ ماهو إلا تاكيد على قدرة الناس في التمييز بين ما هو جيد وما هو رديءٌ في المسرح وفي غيره من الميادين. إلا ان عدداً من الفرق المسرحية ما زالت تلح على ايلاء هذا المسرح الهزلي ليكون موضع إهتمامها البالغ.. وذلك من أجل تحقيق ايرادات مالية هي بمثابة ارباح تتباهى بها كما فعلت الفرقة القومية حيث قدمت سلسلة من العروض الهازلة كان آخرها مسرحية: «فندق وسط المدينة»، وكذلك شركة بابل في تقديمها مسرحية: «عشر نساء ورجل واحد».

وخلال الثمانينات ظهرت عدة فرق مسرحية منها فرقة مسرح دار السلام وفرقة مسرح بغداد، وفرقة مسرح الجماهير.. إلا انها لم تشكل حضوراً مسرحياً جاداً، إنما انصرفت جلّ اعمالها الى اتخاذ المسرح متكأً لتحقيق ارباح مادية عبر تقديم مسرحيات هشة، فقيرة شكلاً وموضوعاً، والسائد فيها التهريج والموضوع الذي تغيب فيه الحالات الانسانية الراهنة.

● المسرح الكردي:

لا بد لنا ونحن نتناول عطاء مسرح الثمانينات في العراق من تأمل تجارب المسرحيين الاكراد.. مؤكدين على جميع العروض المسرحية التي شاهدناها في بغداد واربيل، وما كتب عن المسرحيات التي عرضت في محافظتي السليمانية ودهوك.. قد ابتعدت كلياً عن المسرح الهازل الذي شاع في الاعوام الاخيرة، بل ان عدداً من المسرحيين الاكراد قدموا تجارب مهمة من الادب المسرحي العراقي (العربي والكردي) الى جانب المسرحيات العالمية التي قاموا بترجمتها الى اللغة الكردية فمن بوشكين قدموا «موزارت وساليري» باخراجين متميزين لكل من الفنانين: فؤاد جلال وكريم عثمان، ومن يشار كمال قدموا روايته «ممد النحيل» مسرحياً / اعداد واخراج: طلعت سامان / ومن جهودهم المسرحية: البارزة: الجزيري يلقي درساً في العشق» لاحمد سالارو «في انتظار سيامند» اميكلا..» ومن الكتب المسرحية الرصينة كتاب: «مسرح القسوة بين النظرية والتطبيق» لدانا رؤوف الذي درس فيه مسرح انطوان ارتو دراسة عميقة جديرة بالقراءة والانتباه.

ويؤمل لعروض المسرح الكردي ان ترقى وأن تاخذ حيزاً مهماً في مسار الحياة المسرحية العراقية..



مسرحية - ذرائيل فوق المنبر

● في المسرح الصامت:

انتعش المسرح الصامت في بغداد، فبعد ان قدم العرض الصامت للفنان المسرحي الفرنسي امييل - حيث ملأ خشبة المسرح الوطني الواسعة بحركة من اصبعين له مما اثار الدهشة - جاءت الفنانة الانكليزية: نولا راي لتقدم عرضاً صامتاً تميز بدقة الحركة ونباهة الايماءة وذلك عام ١٩٨٤
وعرض الفنان شفيق المهدي قصة غوغول: «المعطف» مسرحياً ومن خلال المسرح الصامت (البانتومايم) الى جانب اعمال مسرحية صامتة تألق فيها: عدنان نعمة ومحسن الشيخ..
إلا ان هذا الطراز من المسرح غاب في الاعوام الاخيرة من الثمانينات.

● مكاسب مسرحية طبقت خطأً:

من ابرز معالم الحياة المسرحية في الثمانينات، حصولها على رعاية وحرص القيادة السياسية ودعم حضورها والاسهام في تقدمها الى امام.. وذلك عبر قرار مجلس قيادة الثورة المرقم ٥٦ والمؤرخ في ١٤/١/١٩٨٥ والقاضي بتوزيع نسبة ٥٠٪ من وارد الانتاج المسرحي على العاملين في كل عمل سنوياً.

وبدلاً من ان يتحول هذا القرار الى استعداد جدي لتقديم مسرحيات متميزة تسهم في تحقيق رؤى فاعلة وتكسب مشاهديها الوعي والمتعة، حوّلت الفرقة القومية للتمثيل هذا المكسب الى ترجمة غفلت بموجبها الاهتمام بالمتلقي، وانصرفت كلياً الى تحقيق ارباح لاعضائها من خلال تقديم مسرحيات هشة يسودها

الصراخ وتغيب عنها الحشمة وتتحول الى كشكول من الاغاني والرقصات والثرثرة ويمكن الاشارة الى عدد من النماذج التي قدمتها: احلام العصافير ـ علما ان هناك مسرحية اخرى بعنوان احلام الزنابير / قدمتها احدى الفرق المسرحية في بغداد في نفس الفترة التي عرضت فيها مسرحية: احلام العصافير ـ الناس اجناس، حوته يامنحوته، البيتونة، الربح والحب، حال الدنيا، المحطة، فندق وسط المدينة، وغيرها.. وهذا الاتجاه الذي اتخذته الفرقة القومية، جعل الفرق والمؤسسات والمنظمات التي تعنى بالمسرح، لاتخاذه مؤشراً اقتدت به وراحت تنادي لتوسيع رقعته فكان ان عرضت مسرحيات مثل: خان بطران، عالبركة عيد وعرس، اطراف المدينة، على حس الطبل.. وعشرات المسرحيات التي سبقت الفرقة القومية واخرى حذت حذوها..!

وبات من الصعب ان يجد المتفرج الذي ينظر الى فن المسرح نظرة متفائلة في كونه الفن الذي يسمو بروحه، ويرقى بثقافته؛ مسرحية تؤكد هذا التفاؤل الا في فترات زمنية متباعدة تقدم فيها عروض نادرة على نطاق ضيق.

اضافة الى ذلك كان القرار الذي اتخذ والقاضي بتوفير مقاعد دراسية للفنانين في معهد واكاديمية الفنون اثره العميق في اكساب الفنانين ثقافة علمية من شانها ان تؤثر في رقي عروضهم.

● غياب:

توقفت خلال الاعوام الاخيرة عدة فرق مسرحية منها: فرقة المسرح الفلاحي، فرقة المسرح الجامعي، فرقة المسرح العمالي.. وانصرف العاملون في هذه الفرق للانضمام الى الفرق الخاصة لتقديم اعمالهم من خلالها.. وكان من الممكن توحيد جهود هذه الفرق لتعمل سوية في فرقة موحدة للمنظمات.. كذلك غابت عن عروض المسرح العراقي وجوه نسوية عديدة، كان لها دورها الناجح والواعد في العروض التي قدمت في معهد واكاديمية الفنون الجميلة وغيرها.. منها: جناد عبد الله، نماء الورد، انعام حمزة، ابتسام الاسعد، ظبية رئيف، ايمان هادي، نداء صادق، رافدة ابراهيم، ثامرة خلف، سراب بدري، صبرية عايد... وكان استمرار عطاء هذه المواهب، سيشكل بالتاكيد نقلة جديدة في اكساب الحياة المسرحية دفقاً وحيوية.

● خاتمة:

من كل ما تقدم نتبين ان مسرح الثمانينات في العراق، يختلف عن سائر الفترات التي مر بها المسرح والثقافة عموماً، وذلك بسبب ظهور ادب وفن جديدين حيث كان للحرب تاثيرها العميق على مجمل المعطيات الابداعية والفكرية.. وقد خلق هذا الظرف ظواهر سلبية كان من نتائجها ظهور المسرح الشعاري المباشر، الى جانب المسرح الهازل.. كما برزت ظواهر ايجابية منها: افتتاح عدد من قاعات المسرح الجديدة، وافتتاح فروع لمعهد وكلية الفنون في عدد من المحافظات، وايلاء حركة نشر الثقافة المسرحية ـ نصوصاً ودراسات ـ الاهتمام الملحوظ، والغائب في السبعينات وما قبلها..

كذلك اضيفت الى الحياة المسرحية خبرات جديدة، اكتسبت الثقافة المسرحية خارج العراق، وبدأت تمارس نشاطها الاكاديمي والابداعي، ورفدت المسرح العراقي بعدد من الاعمال الجيدة.

ومن خلال ما اسلفنا الحديث عنه في الصفحات السابقة، نرى ان نقلة اخرى لا بد ان يشهدها المسرح العراقي في مستقبله القريب، وذلك بعد اكتسابه خزيناً من التجارب التي ستتوضح تاثيراتها بالتاكيد.

الهوامش

ـ للتعرف على معطيات المسرح الحربي في العراق، يمكن مراجعة دراستنا: «موضوع الحرب في المسرح العراقي المعاصر ـ مجلة «آفاق عربية»، العدد ٨ / نيسان ١٩٨٢

ـ العروض المسرحية المشار اليها في هذه الدراسة كافة، سبق للكاتب وان تناولها بالنقد، وقد نشر معظمه في مجلة «فنون» الملغاة وفي الصحف والمجلات العراقية وعدد من المجلات العربية (الجيل / فرنسا، الفكر / الاردن، الرولة / الامارات العربية، مرآة الامة ومجلة الكويت / الكويت)

ـ ملاحظة مهمة: لا يدعي صاحب هذه الدراسة انه قد استوفى دراسة مرحلة الثمانينات بشكل كامل، ولكنه يؤكد على انه قد حدد دراسته كونها «ملامح ومؤشرات».

الأخراج في المسرح العراقي

د. ضياء خضير
كلية الآداب ـ جامعة بغداد

بدأ الاخراج في المسرح العراقي بسيطاً، ساذجاً، كان التمثيل يجري فيه وفقاً لتصوّرات عامة للاحداث والمواقف والشخصيات، وتطبيقاً للملاحظات التي كان بعض المؤلفين يضعونها على النص. وكان الرواد الأوائل من المسرحيين العراقيين مثل حقي الشبلي وصفاء مصطفى وجعفر السعدي يفعلون كل شئ: من كتابة النص أو إعداده، وتمثيله، وكل مايتعلق بالعرض من تفاصيل:

وقد كانت اللهجة الخطابية هي السائدة فوق الخشبة. ولم يكن هناك تصورٌ كاف لكيفية بناء الشخصية الدرامية، أو ادراك للعلاقة الحيّة والتلازم الضروري بين الكلمة والحركة. إذ كانت الحركة تتم غالباً على وفق تصور ميكانيكي يميل الى المبالغة والافتعال. وكان جعفر السعدي يقول إننا كنا نكتفي بأن نقول للممثل: قف هنا، وللآخر: تحرّك هناك؛ وبعد ذلك يبدأ التمثيل(١). أي أن المخرج (في حالة وجوده) كان يعتمد على فهم الممثل واستعداده الخاص وقدرته على التقليد لتقمص الدور الذي يمثله حتى في مرحلة متأخرة نسبياً.

وفي سنوات الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن القرن كان هناك عاملان أثرا، كما نعتقد، في تطور الخبرة الاخراجية في المسرح العراقي؛ وهما:

الأول: زيارة الفرق المصرية، وماتركته مناهجها المختلفة في التمثيل من أثر على الجمهور والعاملين في المسرح على حدٍّ سواء.

الثاني: عودة حقي الشبلي بعد دراسته لفن الأخراج في فرنسا ومحاولته تطبيق بعض التقنيات التي تعلّمها هناك على بعض الأعمال التي أخرجها للمسارح العراقية. لقد كان الشبلي ممثلاً ومخرجاً صاحب تجربة أخذها من عمله في المسارح العراقية والمصرية، ولكن دراسته في فرنسا بلورت هذه التجربة وصقلتها واطلعت صاحبها دن شك على التقنيات والمناهج الحديثة المتبعة في عالم التمثيل والأخراج وتصميم الديكور والملابس. وقد حاول الشبلي أن ينقل إلى الوسط المسرحي العراقي آنذاك ماتعلمه، سواء عبر المسرحيات التي أخرجها، أم عبر معهد الفنون الجميلة الذي كان الشبلي مدّرساً لمادة التمثيل فيه.

وقد كان الشبلي يصنع بنفسه، كما هو معروف، اغلب تصميمات ديكورات مسرحياته. وكان يهتم إهتماماً خاصاً بالمظهر الخارجي للشخصية المسرحية. وهو يعتبر ذلك من العوامل الهامة في تكوين نظرة المتفرج عنها. ويشدّد على تحديد وقفة الممثل وطريقة مشيه وجلوسه، ونوع الملابس التي يرتديها. وكان يرفض ان يُعطي الممثل ظهره للجمهور أثناء ادائه للدور. وهي أمور ماكان الشبلي يُعيرها الأهتمام نفسه في بدء حياته المسرحية، حيث كان يمنح نفسه الكثير من الحرّية في تمثيل الدور على الطريقة الشائعة في ذلك الوقت.

واعتماداً على ملاحظاتنا الشخصية المستمد اغلبها مما كتبه معاصرو حقي الشبلي ونقاده، يمكن القول إن أسلوبه في التمثيل كان مزيجاً من طريقة جورج أبيض ويوسف وهبي كليهما. فقد كان بارعاً في اداء الأدوار الكلاسيكية التي تتطلب الضبط والقوّة في التعبير، مثلما كان بارعاً في اداء الادوار الميلودرامية التي تتطلب إنفعالاً أعمق وإنغماساً اكبر في الدور. وهكذا كانت أدواره في (هملت) و (عطيل) و (حابي) في مسرحية شوقي (مصرع كليوبترا) و (الحاكم بامر الله) لأبراهيم رمزي، وبروتس في (يوليوس قيصر) لاتقل نجاحاً عن ادواره في (أحمد) في وحيده لموسى الشابندر، و (سيرانو دى برجراك) لأدمون روستان، وان كان هو نفسه يميل إلى تفضيل بعض أدواره على غيرها. فهو يقول إنه لو خيّر بين روميو وجوليت وسيرانو دي برجراك، لاختار دوره في هذا الأخير(٢). وربما يرجع ذلك إلى مافي شخصية عاشق شكسبير الشهير مالا يكفي للتعبير عن ذلك العنفوان البالغ والشمول الذي تضمنته شخصية ادمون روستان (شاعر غريب، مجادل وخطيب بارع، فيلسوف طليعي، كاتب مسرحي وفارس ورجل سلاح لايجارى..) وهي صفات لعلها تتناسب مع عنفوان الرجل الشرقي الذي حاول حقي الشبلي، ومن قبله يوسف وهبي، تجسيده.

وسواء تعلق الأمر بحقي الشبلي أم بغيره من روّاد

المسرح العراقي، لابدّ من الاعتراف أننا لسنا، فيما يتعلق بالاخراج، أمام ظاهرة لها ملامح مميّزة أو متطوّرة عبر المراحل الزمنية المختلفة، بحيث نستطيع أن ندل على سمات هذا التطور ونحددها بدقة، وان كنا نجد انفسنا احياناً امام (مدرسة) شعبية عامة تعتمد الواقع الخارجي إطارا لها، وتحاول أن تقيم تطابقاً بين الواقع وحركة الشخوص وتصرّفاتهم وطريقة نطقهم. اي انها كانت تحاول أن تنقل إلى الخشبة شريحة من الحياة تجهد في أن تكون أمينة للواقع على الرغم مما فيها من مبالغة وعنف احياناً. وقد وجدنا أن المسرحية الأجتماعية تختلف في ذلك عن الدراما أو التراجيديا التاريخية التي تؤسس صلتها مع الواقع عبر رموز واقنعة تمثلها ملابس الشخصيات وبيأتهم واعمالهم البطولية ولغتهم الفصحى المنتقاة. وهكذا، فالواقع في هذه المسرحيات الأخيرة هو واقع متصور وليس قائماً؛ والهدف من خلقه ومحاولة بعثه أمام المشاهد ليس نقدياً وإنما هو أخلاقي وتربوي تحتل الكلمةُ فيه مكاناً أساسياً في التعبير والتصوير.

وعلى الرغم من التأثيرات التي تركتها الفرق المصرية المختلفة على المسرح العراقي في هذه المرحلة، ظل التصوّر الواقعي الساذج هو المطلوب توفره في إخراج اغلب المسرحيات المقدّمة في تلك المرحلة. وقد انصبت جهود حقي الشبلي وخريجي الدورات الأولى لفرع المسرح في معهد الفنون الجميلة على تأكيد المبادئ العامة في الحركة والنطق وطريقة التعبير الدرامي وغيرها من الامور الضرورية لأعداد الممثل. وإضطراب الواقع السياسي والانقطاعات التي كانت الحركة المسرحية تعاني منها آنئذ جعل من الصعب وجود المخرج المثابر الذي يستطيع أن يترك بصمات واضحة على الحركة المسرحية العراقية خلال تلك السنوات. وفي الحقيقة، لايمكن الحديث عن مخرج من هذا النوع قبل مرور سنوات عديدة. ففي الخمسينيات، ومع تراكم الخبرة المسرحية الضرورية وازدياد الوعي الثقافي العام وعودة بعض الكوادر الفنية التي درست المسرح في اوربا الشرقية والغربية، سيصبح الحديث عن ذلك ممكناً.

على أن هذا لايعني أن الحركة المسرحية العراقية بين الحربين كانت بلا مخرجين. فقد كان هناك (مخرجون) ولكن بدون دور إخراجي واضح. والدور الذي يلعبه الممثل هو حركة ونطق، ولكنه لم يكن يقترن بالضرورة إقتراناً عضوياً بالموقف الفكري والنفسي المعبّر عنه في النص. وفي المسرحيات ذات الطابع الشعبي خصوصاً يمتلك الممثل عادةً حريةً اكبر في الحديث والحركة، حتى إذا ادى به الأمر أحياناً إلى الخروج عن الحدود المرسومة في النص. فالأمر سيكون مقبولاً من المشاهد مادام هذا الممثل يتحرك ضمن إطار الأفق الأجتماعي الشعبي الذي يؤطر المسرحية، طالما كانت إمكاناتُهُ تسمح بذلك. وهو أمرٌ لاشك في ان الممثل العراقي حاول أن يقلّد فيه بعض أبطال الكوميديا المصرية الناهضة في الثلاثينيات والاربعينيات، والتي تمثل بدورها إنعكاساً لمسرح البولفارد (le theatr du boulevard) الفرنسي. والنص، إذا كان اجنبيًّا، يبقى بعيداً عن أن يغتني بأضافات نوعية في إخراجه. بل على العكس، نجد انه غالباً مايخضع لعملية حذف وتعديل تفرضها الأمكانات التقنية المتاحة من جهة، ومحاولة جعله متلائماً مع متطلبات الواقع الأجتماعي والسياسي المطلوب، من جهة أخرى.

وفي الواقع، كان ثمة تعاون غالباً مايتم بين (المخرج) المؤلف والممثلين من اجل إقامة النص وتوضيح بعض الجوانب الغامضة فيه. وتلعب الملاحظات التي يتركها بعض المؤلفين دوراً جوهرياً في إبراز الخطوط العامة للأخراج، وإزالة أي التباس ممكن في فهم الادوار (الخيّرة) أو (الشريرة) التي ستظهر على الخشبة فمثلاً في مسرحية (أنا الجندي) التي كتبها عبد الله حلمي عام ١٩٣٢ وعرضت مرات عديدة ببغداد، يحاول المؤلف أن لايترك اي مجال لمثل هذا الالتباس. ففي الملاحظات التمهيدية التي كتبها للمسرحية نقرا مثلاً أن (خوله) بطلة المسرحية «فتاة مهذبة، عمرها ٢٤ سنة، جميلة الوجه، طليقة اللسان، ساحرة بحديثها، وهي ابنةُ عم إياد وخطيبته الحبيبة». أما (المختار) الذي يحاول تزويج (خوله) دون رغبتها من رجل آخر لاتحبه، فهو «رجل كهل تبدو عليه علائم الحيلة والخبث، وتنمُّ وجوه اتباعه الثلاثة عما تنطوي عليه قلوبهم من الخيانة واللؤم». أما تصوّر المؤلف للملابس، فلا يقلُّ عن ذلك صرامة؛ و «اياد وأصدقاؤه يرتدون الملابس الأوربية والسداره، بينما ترتدي خوله الملابس التي ترتديها الفتاة العراقية النجيبة عادةً، بما فيها العباءة والبرقع على الوجه. وهي تكشف عن وجهها امام اياد فقط. أما ملابس والدتها فهي ماترتديه إمرأة عراقية من سنّها، ولاتكشف عن وجهها أبداً، وكذلك لباس الخادمة»[٣].

فالمؤلف، كما نرى، يبدو مخلصاً للتقاليد الأجتماعية التي كتبت المسرحية أصلاً لا لنقدها وتغييرها، وإنما لتاكيدها مادامت بعض القيم الموجودة فيها إيجابية مثل وطنية اياد وشجاعته. والاشارة الى ملامح الخبث واللؤم التي تبدو على وجوه بعض الشخصيات لاتحمل الاتهام للمخرج والشك في قدرته على الفهم فقط، وانما هو إتهام موجه للنص ايضاً، اي للمؤلف نفسه باعتبار

انه غير قادر على إظهار علائم الخبث أو الطيبة من خلال بناء الشخصية بناءً دراميا ودرس تصرفاتها، وليس من خلال الأوصاف الخارجية فقط.

وقبل ظهور (المخرج) في مسرحنا العراقي في خمسينيات هذا القرن ربما تجب الاشارة الى ان بعض المحاولات الجادة في الاخراج خلال المرحلة التي سبقت هذه السنوات، تستحق التنويه على الرغم من أنها كانت معزولة وغير موصولة وصلاً وثيقاً بالحركة المسرحية القائمة في البلاد آنذاك. ومن هذه المحاولات ماكان يلجأ اليه القس سليمان صائغ من إخراج بعض المسرحيات التي يكتبها أو يترجمها بنفسه. وقد نقل لنا الشاعر يوسف الصائغ (ابن اخ المؤلف) ملاحظات مهمة تتعلق بعمل القس سليمان صائغ كمخرج، ننقل منها هنا خلاصة تتصل بإشراف هذا الأخير على إخراج (هوراس) مسرحية كورناي التي ترجمها الصائغ بنفسه.

فقد كان الصائغ يرى أن على المخرج أن يجعل الممثل في هذه التراجيديا متشبعاً بروح النص وابعاده ثم بطبيعة دوره في المسرحية. وعلى هذا فلم يكن من الصواب أن يحدّد المخرج للممثل طريقة النطق أو الاداء، بل أن يترك له، وقد فهم دوره، أن يحاول الوصول بنفسه إلى الاداء الأمثل. لقد كان الصائغ يهتم بمراقبة حركة الممثلين على الخشبة ويريد لها أن تكون متوازنة ومضبوطة. فما كان يسمح مثلاً أن يولي الممثل ظهره للجمهور، ولا أن يتجمع الممثلون من جهةٍ واحدة من الخشبة لتبقى الجهة الأولى فارغة؛ ولا أن يثبت الممثل في مكانه وهو يؤدي دوره. وكان يهتم ايضاً بأبراز المواقف الدالة في النص وماتستلزمه من تأثيرات صوتية وموسيقية. وكان يلجأ، عدا ذلك، إلى تقديم الممثلين واحداً واحداً في بداية المسرحية ليعرض كلٌ منهم مقطعاً قصيراً من الدور الذي سيلعبه في المسرحية.

وقد حدّد الصائغ الديكور في مسرحية (هوراس) بشرفة في قصر نبيل روماني، تُطل على بساتين روما ويلوح فيها من بعيد (البانثيون) ثم نرى على حاجز الشرفة تمثالين احدهما لجوبتير والآخر لفينوس. وتتوزع على جانبي المسرح اعمدة رومانية ضخمة على الجانبين. ويذكر الشاعر يوسف الصائغ الذي قام هو نفسه بتمثيل احد الادوار في هذه المسرحية، أن عمه قد صمم الملابس واعطى ملاحظات للمسؤول عن المكياج. وقد اعتمد الصائغ، كما يذكر ابن أخيه، على قاموس (لاروس) في استخراج بعض الملاحظات الخاصة بالديكور والاكسسوار الخاص بهذه المسرحية.[٤]

وحتى في ذلك الوقت كانت بعض الابتكارات الشكلية في الاخراج تثير بعض الفضول في الوسط المسرحي. فمثلاً في يوليوس قيصر لشكسبير التي اخرجها حقي الشبلي عام ١٩٤٥ كان المشاهدون يرون مندهشين موكب القيصر في المشهد الذي يسبق إغتياله يدخل الباب الرئيسة للصالة ويسلك طريقه في الممر الوسطي بين المتفرجين وصولاً إلى الخشبة.

وقد ذكر لي المرحوم الشبلي في مقابلة اجريتُها معه ببغداد في ١٨/٤/١٩٨٤ أن بعضهم اتهمه آنذاك بانه اخذ فكرة إستغلال الصالة على هذا النحو عن فلم امريكي كان يُعرض ببغداد من تلك الايام ويتناول نفس قصة يوليوس قيصر لشكسبير، وأن ذلك، كما اضاف الشبلي غير صحيح[*] ولكنني أخشى أن لايمثل هذا الكلام كل الحقيقة. فإذا لم يكن الشبلي قد تأثر بذلك الفلم الأمريكي، فإن من المحتمل جداً أنه قد تأثر بإخراج عزيز عيد لهذه المسرحية في نهاية الثلاثينات. وقد ذكرت فاطمة رشدي في مذكراتها أنه حين اخرج زوجها هذه المسرحية استغل صالة المتفرجين وحوّلها إلى مسرح للأحداث «فقد فوجئَ الجمهور كما تقول الممثلة بجسد قيصر يحمل بينهم على ايدي الشعب الروماني، ومرَّ الممثلون الذين يحملون الجسد بين صفوف المتفرجين».[٥]

وعلى كل حال، سوف نرى أن احد تلاميذ الشبلي، وهو (جعفر السعدي) يظهر في وقت متأخر تأثره بطريقة أستاذه هذه، حين أخرج المسرحية فيما بعد بمعهد الفنون الجميلة. فقد استغل، هو الآخر، صالة المتفرجين، ولكن بصورة أوسع، حيث خلق في القاعة مسرحين متقابلين يصل بينهما ممرٌ يجتاز صالة المتفرجين. وقد غيَّر السعدي من وضع المقاعد بحيث يكون هؤلاء المتفرجون قادرين على متابعة العرض الذي يجري أمامهم وفي الجانبين.

أما التغيرات التي تخص عمل الممثل فلم تكن في الواقع كبيرة. ومن المعروف أن المرحوم جاسم العبودي العائد من دراسة المسرح في أمريكا عام ١٩٥٣، هو أول من حاول إجراء مثل هذه التغيرات في طريقة اداء الممثل لدوره، وذلك عن طريق إدخال بعض النظريات الاوربية الخاصة بعمل الممثل (Infarmation de lacteur) متأثراً، على نحو خاص، بالمخرج والممثل الروسي الكبير (كوستانتين ستانسلافسكي) (١٨٦٣ - ١٩٦٣) الذي كان الاهتمام بـ (طريقته) في أمريكا آنذاك يفوق الاهتمام بهذه الطريقة في روسيا نفسها[٦].

لقد عرف عن العبودي انه يهتم بطريقة (ستانسلافسكي) الخاصة بإعداد الممثل وتحضيره الدقيق للدور الذي يؤديه إعتماداً على فهمه لواقع الشخصية التي يجب أن (يعيشها) من الداخل والخارج، للعثور على ماكان المسرحي الروسي يسميه

مفتاح (الحقيقة المسرحية). وكان العبودي يعتبر مبادئ ستانسلافسكي نوعاً من (القواعد) النظرية او القوانين التي يلزم جميع الممثلين العراقيين الالمام بها بغية أن يكون الممثل قادراً على السيطرة على قواه العضلية والنفسية وتوظيفها لأداء الدور الذي يمثله.

وقد كوّن العبودي مع إبراهيم جلال فرقة مسرحية خاصة به اسماها (فرقة المسرح الحر) وقدم من خلالها أعمالاً لشكسبير (عطيل) وموليير (البخيل) وعمانوئيل روبلس (الحقيقة ماتت) و (المورد المسموم) التي اخذها عن مسرحية (عدو الشعب) لابسن؛ كذلك قدّمت هذه الفرقة بعض مسرحيات يوسف العاني مثل (ماكو شغل) و (راس الشليلة).

وفي كل هذه الأعمال وغيرها، حاول العبودي أن يتبع خطى استاذه ستانسلافسكي من حيث:

- التركيز على الدور من الداخل وإبراز الوضع النفسي للممثل وربطه بالموقف الذي يكون فيه، عن طريق تحليل الدوافع السايكلوجيه وإيجاد المبررات لكل عمل يؤديه على الخشبة.
- البحث عن الأصالة عبر توفير عناصر البيئة المحلية على الخشبة العراقية، متمثلةً بسلوك الممثلين وتصرّفاتهم من ناحية ونوع الملابس والديكور المستخدم والمكياج والمؤثرات الصوتية، من ناحية أخرى.

اي أن جاسم العبودي حاول أن يؤسس في المسرح العراقي ماكان بالفعل بأشدّ الحاجة إليه: تقاليد مسرحية محلية، قائمة على دراسة علميّة، وموضوعة في إطار الفهم الشامل للعمل المسرحي.

ولكن يجب الاعتراف، على الرغم من كل ذلك، ان اعمال هذا المخرج العراقي الطليعي لم تكن كثيرة، ولا منظمة؛ كما أن تأكيده الدائم على ما كان يسميه (العمق) و (دراسة الدور من الداخل) فيه بعض المبالغة، بل إفتقاد القدرة على التطبيق العملي احياناً. فلم تلبث فرقتهُ أن انحلّت إثر خلاف جرى بينه وبين أغلب أعضائها ادى في النهاية الى أن يتقدم هؤلاء باستقالة جماعية خرجوا فيها على (الأستاذ) و (الطريقة)، كما ورد في بيان نشرته الصحافة عام ١٩٥٩(٨).

لقد كان العبودي يؤمن أن الاخراج الواقعي لأي نص يقتضي إعطاء الممثل الحرية الكافية لأداء دوره، وعدم تحديده بأوضاع وقواعد ثابتة غير تلك التي يعتقد انها أشبه بالبديهيات وهو يرى أن الممثل المعد إعداداً جيداً يستطيع أن يبدع بعد أن يكون المخرج قد (درس) معه الدور، ووضع في يده مفاتيح التكوين الداخلي للشخصية المسرحية. والعبودي نفسه ينكر أن يكون قد حاول نقل نظريات (ستانسلافسكي) ليطبقها بطريقة حرفية في المسرح العراقي. فالواقع «أنني - كما يقول - لم اتأثر باسلوب أي مخرج مسرحي تأثُراً حرفياً، ولكنني تفهمت ستانسلافسكي، وآمنتُ بما آمن به هو وأصحابه»(٩).

وبعد ثورة تموز عام ١٩٥٨ شهدت الحركة المسرحية ولادة جيل جديد من المؤلفين والمخرجين الذين حاولوا أن يجدوا لهم مكاناً على الخشبة. والملاحظة العامة التي يجب تسجيلُها على اكثر هؤلاء المؤلفين والمخرجين، هي عدم ثبات مواقفهم الايديولوجية والفنية، وعدم وضوحها أحياناً. صحيح أن اغلبهم ينضوي تحت عباءة الفكر التقدمي وان للفكر الاشتراكي تأثيراً كبيراً عليهم، ولكن اتجاهاتهم في التأليف تظل متباينة، تتراوح بين الواقعية الاشتراكية، والوجودية، والفكر العبثي من جهة، وبين التأليف على الطريقة التقليدية من الدراما، ومسرح بريخت الملحمي، وغير ذلك من المدارس الحديثة، من جهة اخرى. وهذه الاتجاهات تختلط وتتجاور في النص الواحد أحياناً، على نحو يجعل مهمة الدارس في تحديد اتجاهاتها وتعيين مصادر التأثير فيها صعبة. غير أن النقطة الأيجابية التي يخرج بها الدارس من قراءة كثير من النصوص الموضوعية في هذه المرحلة، هي أن الخطاب الأدبي ذا الطابع الانشائي بدأ يتراجع شيئاً فشيئاً، مُفسحاً المجال للنص الدرامي، أو لذلك النوع من التأليف الذي يحوي عناصر درامية اكبر؛ وبكلمة أخرى لذلك النص الذي كُتب ليقدم على الخشبة لاليُقرأ على الورق أو على منصة المسرح أمام الجمهور. وهذا هو الذي يجعل بعض النصوص المسرحية العراقية تنجح لدى عرضها أكثر من نجاحها عند القراءة. وربما كانت اغلب النصوص التي كتبها عادل كاظم، وهو من أكثر المؤلفين العراقيين حضوراً على خشبة المسرح خلال الستينات والسبعينات، أبرز مثال على ذلك. ولعلّ هذا راجع الى أن هذا المؤلف ارتبط منذ البداية بالفرق المسرحية الأهلية قبل أن يلتحق بشكل نهائي بالفرق القومية ويحصل فيها على تفرُّغ باعتباره «مؤلفاً درامياً».

لقد كتب عادل كاظم مسرحيات عديدة مثل (الطوفان) عام ١٩٦٦، و (الموت والقضية) ١٩٦٨/١٩٦٩ و (الحصار) ١٩٧٠. الخ واكثر هذه المسرحيات موجهة لمعالجة الواقع من خلال موضوعات تاريخية وأسطورية؛ وهي ذات اغراض سياسية وايديولوجية واضحة. ويغلب على طريقة بنائها اسلوب بريخت الملحمي. فعادل كاظم واحد من المعجبين ببريخت، المخلصين

لطريقته في الكتابة الدرامية، سواء من حيث الميل إلى توسيع رقعة الحدث المسرحي، واستخدام شخصية الراوي الذي يقصُّ الأحداث ويعلق عليها بين الحين والآخر، أم من حيث إدخال الأغاني الشعبية والاناشيد الفردية والجماعية، أم من حيث تقسيم المسرحية إلى لوحات عديدة لاتتبع بالضرورة التسلسل التقليدي في التأليف الدرامي. ولعلّ لابراهيم جلال (المختص ببريخت) أستاذ المؤلف ومخرج اكثر مسرحياته، اثراً في دفع هذا الاخير للكتابة بهذا الاتجاه، وان تكن بعض مسرحياته تحتوي على عناصر درامية أخرى لاتنسجم دائماً مع واقع البناء في المسرح الملحمي.

وفي الأحوال كافة يلاحظ الدارس لتطور الحركة المسرحية في العراق أن (الأخراج) صار اكثر أهمية في العرض المسرحي مما كان عليه الحال في مرحلة تاريخية سابقة، بحيث لم يعد من الممكن احياناً الحديث عن الأعمال الدرامية المعدّة أو المؤلفة دون التعرُّض لكيفية إخراجها ومن الملاحظ أن الأثر الأوربي في اعمال هؤلاء المخرجين هو، على العموم، اكثر وضوحاً مما هو عند المؤلفين الدراميين، وذلك بسبب من أن أغلب هؤلاء المخرجين درسوا المسرح في الخارج، وأُتيح لهم ان يتصلوا بشكل مباشر بالثقافة الدرامية الأوربية وبفن الأخراج. بشكل خاص. في حين لم تتح مثل هذه الفرصة لكل من مارس عملية الكتابة للمسرح. واولى النتائج المتوقعة هي تعدد مصادر التأثير، وعدم وجود مدرسة إخراجية ذات سمات محددة وملامح فنية واضحة. فالأثر الاوربي في الأعمال المسرحية المعروضة سيتعدد بتعدد البلدان الاوربية التي درس فيها هؤلاء المخرجون.

وبشكل عام، نجد أن المخرجين الذين تبنّوا المسرح السياسي الملتزم في الستينات والسبعينات، هم من خريجي دول أوربا الشرقية. وهؤلاء المخرجون يؤلفون، في الواقع، الغالبية العظمى من العاملين في المسرح العراقي، مثل محسن العزاوي، وفخري العقيدي، وسليم الجزائري، وفتحي زين العابدين (وهؤلاء كلّهم من خريجي جيكوسلوفاكيا) وعقيل مهدي وفاضل خليل، وصلاح القصب ومرسل الزيدي (وهم من خريجي رومانيا) وحميد محمد جواد وقاسم محمد (وهما من خريجي الاتحاد السوفيتي)، اما عوني كرّومي فهو من خريجي المانيا الشرقية. في حين نجد أن المخرجين الذين اهتموا اكثر من غيرهم بريبرتوار، المسرح الفرنسي والانكليزي، والمسرح الطليعي بشكل خاص هم من خريجي دول أوربا الغربية وأمريكا، مثل سامي عبدالحميد، وسعدون العبيدي (وهما من خريجي بريطانيا) وجعفر السعدي وبدري حسون فريد (من خريجي الولايات المتحدة)، أما (سعدي يونس) فقد درس الاخراج المسرحي في فرنسا.

اما ابراهيم جلال، فهو الوحيد الذي يشذُّ عن هذه القاعدة ذات الطابع النسبي. فقد درس السينما لفترة قصيرة في ايطاليا، ثم اكمل دراسته للمسرح في امريكا. ولعلّ السبب في ذلك راجع إلى ان جزءاً من تكوينه الفني قد تمّ ببغداد حيث مارس مسرح بريخت عليه تأثيراً خاصاً قبل سفره إلى أمريكا.

وفيما عدا مسرح بريخت الذي مارس، كما قلنا، تأثيراً استثنائياً على العديدين، فإن أغلب الأعمالالمقدمة لا تدلُّ ـ كما أوضحنا ـ على اتباع اصحابها لمدرسة أو مدارس إخراجية محددة دوماً ـ فالعديد من المخرجين العراقين (الشباب خصوصاً) لايملكون منهجاً فنياً واضحاً يعالجون النصوص الدرامية التي بين ايديهم من خلاله. إنهم يتطلعون جميعاً لتطبيق التقنيات التي درسوها وشاهدوها في الخارج، ولكن الخلط بين الأساليب والتقنيات (شرقية وغربية، قديمة وحديثة) يظل ظاهرة عامة في إنتاجهم؛ ولذلك كان هذا الأنتاج يوصف أحياناً بـ (التجريبيّة) وتذبذبُ مستوى الأعمال التي يقدّمها اكثر هؤلاء المخرجين، دليلٌ آخر على عدم ثبات قناعاتهم الفنية أو عثورهم على طريقهم الخاص.

ومن الملاحظ أن الغالبية العظمى من المخرجين الشباب تميل إلى عدم إتّباع الطرق الكلاسيكية في الأخراج، وتحاول إضفاء مضامين جديدة على الأعمال التي تشتغل عليها. فحميد محمد جواد مثلاً اخرج عام ١٩٦٧ (هملت) إخراجاً (سريالياً) كما قيل في حينها! إذ جعل مسرحه العريض يتخذ شكل علامة إستفهام كبيرة، فيما جعل بعض الأشكال داخل المنظر المسرحي تتخذ أشكالاً أخرى ذات انحناءات غريبة، وبعضها على شكل عصي وأعمدة. كما وضع في الوسط ستارة ثقيلة كانت بعض الشخصيات في المسرحية تتحرك من ورائها على طريقة المسرحيات الظلّية. في حين حاول محسن العزّاوي أن يخرج عام ١٩٧٣ عملاً اخر لشكسبير هو (روميو وجوليت) إخراجاً (عصرياً) ذا صبغة واقعية تتناقض في بعض أجزائها مع الروح الرومانسية الشعرية التي ميّزت رائعة الكاتب الانكليزي. «حاولت ـ يقول المخرج ـ أن تكون المسرحية صريحة وجريئة ومعبّرة عن واقع الشباب المعاصر وتمرّده على القيم الأجتماعية السائدة»[10]. ومن اجل ذلك اضطر العزّاوي أن يلجأ إلى كثير من الحذف والأضافة. فقد حذف مثلاً، اكثر الأشعار الرومانسية

التي يقولها روميو، والتي يعتقد المخرج أنها «تُثير إبتسام المتفرّج المعاصر، على الرغم من أنها كانت مناسبة للعصر الأليازبيثي»[١١]. كما اضاف، في بداية العرض، معركة ذات شكل تعبيري تُوحي بـالعداء المستحكم بـين عائلتي الفتـاة والفتى؛ وألبس أبـطال المسرحية ملابس عصرية واستخدم رقصات وموسيقى حديثة.

ومثل هذه الطريقة في تناول نص معـروف لشكسبير قـد لاتلقى حماساً من النقاد، حتى إذا نجحت بعض النجاح في جذب الجمهور. فقد كتب القـاص عبدالرحمن مجيـد الربيعي، مثلاً، مقالاً عبّر فيه عن عدم اقتناعه بتقديم شكسبير بهذا الشكل وقال انه من الأفضل للمخرج لو انه أختار نصاً أخر أكثر حداثة من (روميو وجوليت) مادام الجمهور لايُبدى حماساً كبيراً للأعمال الكلاسيكية. والمعروف عن محسن العزّاوي مخرج هذه المسرحية ميله نحو استخدام التقنيات الغربية الحديثة في الديكور وتبديل المنـاظر وتوزيـع الأضاءة، واستخـدام الأشرطة السينمـائيـة المساعدة أحياناً. أي، بـاختصار، كـل مامن شـأنه أن يجعـل الخشبة موّارة ضاجّة بالحركة بصرف النظر عن النتيجة. وكأن لديه هاجساً بأنه لايستطيع أن يؤدي مهمته كمخرج دون اللجوء إلى مثل هذه الوسائل[١٢]. وقد حدث مرّة، على مـا يذكـر سامي عبد الحميد، أن بنى العزّاوي ديكوراً غريباً لمسرحية كتبها (طه سالم)، وهو ديكور متحرك عـلى عجلات لايتنـاسب، كما يـذكر الأستاذ سامي، مع طبيعة تلك المسرحية البسيطة. وقد ظل ذلك الديكور مثار حيرة المهتمين بأمور الديكور والأخراج في المسرح العراقي حتى كُشفَ النقاب عن ان هذا الديكور منقول عن ديكور لمسـرحية بـولونية سبق للمخـرج أن رآهـا أثنـاء دراستـه في جيكوسلوفاكيا. وقد ظهر أن موسيقى (زوربا) التي استخدمها العزّاوي في مسرحيته تلك منقوله هي الأخرى عن موسيقى تلك المسرحية البولونية[١٤].

وبعض المخـرجين الشبـاب مثـل صـلاح القصب يهتم إهتماماً خاصاً بـالعرض المسـرحي ويعتبرون أنفسهم خـالقي منـاظر وصور عـلى الخشبة من شـأنهـا إثـراء الأعمـال التي يخرجونها وإضفاء ألوان وحـركات شكليـة بهيجة عـلى النص المقدَّم. وقد سمّى القصب مسرحه هذا بـ(مسرح الصورة) وهو مسرح يُعنى كما ذكرنا عناية خاصة بالأضاءة والموسيقى وتوزيع الديكور. وقد أُعتبر إخراج (القصب) لمسرحية (الخليفة البابلية) المـأخوذة عن بعض النصـوص العراقيـة القديمـة، و (هملت) لشكسبير و (طائر البحر) لتشكيوف، محاولات تجريبية ناجحة حاولت أن تبرز الجوانب الحسّية واللونية والحركية المدروسة على حساب المضامين الفكرية الهادئة. أما إخراجه لمسرحية العاصفة لشكسبير الذي أنجزه عام ١٩٨٩ فيمثل إيغـالاً في تعميق هذا الاتجاه ينطوي على إصرار لأعادة كتابة المسرحية الشكسبيرية بمفردات ولغة جديدة شديدة الجراة. هي لغة تحاول أن تحتوي لغة الحوار في إطار من التكوينات والأنشاءات الدرامية البالغة الأيحاء والشفافية.

أما بدري حسون فريـد، فيتمسك عـلى العكس من ذلك بتحليل الشخصية الدرامية وإبراز المناظر الواقعية الحميمة، مع محاولة لأضفاء بعض اللمسات الجمالية على تكويناته الأخراجية، كما هو الحال في إخراجه لمسرحيـة (الحصار) لعـادل كاظم، و (الجرّة المحطمة) المعدّة عن مسرحية للكـاتب الألماني (هينيش فون كلست) (١٧٧٧ ـ ١٨١١). وبدري حسّون فريد يهتم مثل سعدون العبيدي بخلق التناسق بين شخصياته المسرحية والأطار الذي ينتظمها. أما (عوني كـرّومي) فإن إهتمـامه يتـوزع بين محاولة إعداد بعض النصوص العراقية القديمة وتقديمهـا على الخشبة كما فعل مع النص السومري القديم (اورتبكي) بعد أن قدم عنه دراسة حاول أن يثبت من خلالها انه كان بالفعل نصاً يحوي من المؤهلات الدرامية ما يحمل على الأعتقاد بـأنه كـان يُعرض في اور في مناسبات محددة؛ وبين تقديم بعض النصوص البريختية وفقاً لتصورات فنيّة وايدلوجية ناضجة اكتسبها من دراسته لفن الأخراج في المانيا الشرقية.

أمـا إبراهيم جـلال فهو من المخـرجين العـرب القلائـل المختصـين ببريخت ومسـرحـه السيـاسي. وإهتمـامـه المبكـر والمتواصل بهذا المسرح كان، كما نعتقد، واحداً من العوامل التي ادت إلى زيادة الأهتمام والعناية الخاصة التي أعارها العراقيون للكاتب الألماني خـلال عقدي الستينـات والسبعينات عـلى نحو خاص. وجلال يتخـذ من الفكر الأشتـراكي لبريخت وتقنيـات مسرحه الملحمي خـطاً أساسيـاً لمنهجه الأخـراجي. و «المعنى الحقيقي لمسرح بريخت هو ـ كما يقول إبراهيم جلال ـ تحويل قيم الأشتراكية العلمّية إلى قيم درامية». أما «التغريب» البريختي الشهير، فمعناه عند هذا المخرج «سلب الأنسان من إنسانيته، وجعله مغتـرباً في مجتمعـه». أما عـلى خشبة المسـرح فـ «إن التغريب هو إفقاد الشخصية الدرامية أو الموقف من إعتياديته، وإظهاره بمظهر يثير إنتباه المشاهد واستغرابه» كما يضيف[١٥] وإبراهيم جلال لايـطبق تقنيات ومبـادئ المسرح الملحمي عـلى نصوص بريخت فقط، مثل (دائرة الطباشير القوقازية) و (بونتيلا وتابعهُ ماتى)، وإنما يحاول أن يمدَّ هذا المنهج أيضـاً الى اكثر

المسرحيات التي يخرجها، سواء أكانت لبريخت أو لشكسبير أو لتشيكوف أو عادل كاظم أو يوسف العاني. فهو مخرج «ملتزم» يحاول تفسير النص على وفق الايديولوجية الاشتراكية التي يؤمن بها، ويبحث عن ايجاد معادل مسرحي لفكر الكاتب من أجل تجسيده، وجعله اكثر وضوحاً. غير انه إلى جانب دعوته هذه إلى المسرح الملحمي، يحرص على تأكيد اللون المحلي والتماس عناصر الأصالة في النص الذي يخرجه. واتباع منهج بريخت بالذات يساعد - كما يقول - على فهم تراثنا القومي بشكل أفضل ويفتح إمكانية لاستخدام العناصر الدرامية في هذا التراث.[١٦]

فكما استخدم بريخت التراث والفولكلور الأوربي لبناء مسرحه الملحمي، فإن المسرحيين العرب يستطيعون الاعتماد على تراثهم وفولكلورهم من أجل فعل الشئ نفسه. وابراهيم جلال يرى ان (الراوي) في (مسرح التغرية) على سبيل المثال، يقوم بمهمة تُشبه مهمة هذا الراوي في المسرح الملحمي. فهو يعرض الأحداث ويعلّق عليها وينبّه المشاهدين إلى النواحي المهمة في القصة. كذلك يعتقد الاستاذ ابراهيم جلال إن إلغاء الحائط الرابع (الستارة الامامية) وتغير الديكور امام المشاهدين ليس أمراً خاصاً بمسرح بريخت وحده، وإنما نستطيع أن نجد له أمثلة في تراثنا الدرامي الشرقي أيضاً.. الخ[١٧].

وهكذا يحاول هذا المخرج أن يعثر على تسويغ لاستخدامه تقنيات المسرح البريختي عن طريق البحث عن تقنيات مشابهة في التراث المحلي. وعلى كل حال، فهو يميل لاضفاء مسحة شعبية على المسرحيات التي يُخرجها، خصوصاً تلك المحلية منها مثل بعض مسرحيات يوسف العاني وعادل كاظم. وبشكل عام، يعتمد منهج ابراهيم جلال في الاخراج على إبراز الأحساس بالتناقض والتقابل الحاد بين الشخصيات (الخيّرة) و (الشريرة) أو تلك التي تنتمي إلى طبقات متفاوتة في إنتماءاتها الاجتماعية.

لقد أخرج ابراهيم جلال مسرحيتين لشكسبير هما (مكبث) و (انطونيو وكليوبترا). وقد حاول أن يُضفي عليهما بعض الصيغ الشكلية الخاصة بالمسرح الملحمي كإبقاء الستارة مفتوحة، وتقديم الممثلين لانفسهم أمام الجمهور قبل العرض، وعمل بعض الديكورات وتغييرها أمام الجمهور. وفيما عدا ذلك التزم المخرج بتقديم نصّي شكسبير بكاملهما.

أما في مسرحية الطوفان لعادل كاظم، فقد استطاع جلال أن يقدم عرضاً متقناً يتسّم بتكوينات جمالية دلّت على تفهم للنص ومحاولة لاغنائه. لقد كان العرض يدور تحت إضاءة ملوّنة خافتة تلقي ظلالاً مبهمة على وجوه وأشكال يغلب عليها لون الدم الأحمر، بينما الخلفية شاشة عريضة مضاءة بلون أزرق. وقد قسّم المسرح إلى مستويين: أعلى وأسفل الأعلى مخصص للكهنة ورجال السلطة، والأسفل للشعب البائس. ومدّ جسرين الى المعبد الواقع وسط القسم الاعلى، يسلك الجسر الأيمن الكهنة ورجال السلطة، بينما خصص الأيسر لعامة الشعب[١٨].

أما كيفية تعامل ابراهيم جلال مع مسرح بريخت نفسه، سنحاول أن نُلقي عليه الضوء من خلال هذا النموذج المتمثل بإخراجه لأحدى مسرحيات بريخت، وهي مسرحية «بونتيلا وتابعه ماتي» التي كتبها بريخت عام ١٩٤٠ - ١٩٤١ واستوحى فيها اثناء وجوده في فلندا إحدى الحكايات الفلندية القديمة التي تناولها أحد الروائيين الفلنديين. وهي تصف مغامرات مـلاّك اراضٍ كان يحاول تزويج ابنته الوحيدة (إيفا) إلى أحد العاملين بسفارة خارج البلاد. وفي سبيل دفع صداق هذه الأبنة يتردد الملاك بونتيلا في بيع إحدى غاباته.

وقد عرض بريخت في مسرحيته هذا المالك وهو يعيش في حالتين متناقضتين تفكيراً وسلوكاً. فهو يشرب كثيراً، وحين يكون تحت تأثير الخمر، يبدو وديعاً، طيباً، كريماً، ومتفاهماً مع عماله وفلاحي مزارعه ومتعاطفاً معهم. وهي يعبر في سكره عن حقيقته الانسانية، وما تجيش به أعماقهُ من كره للمظاهر الخادعة والسلوك المخادع الذي يسم شخصية خطيب ابنته وزوجها المنتظر، والذي يفضل (بونتيلا) عليه تابعه (ماتي) سائقة وتابعة ذا الوعي الطبقي الذي لايقبل المهادنة.

وقد أخرج إبراهيم جلال هذه المسرحية للفرقة القومية عام ١٩٧٣ تحت عنوان (البيك والسائق) بعد أن أعدّها (صادق الصائغ) ووضعها باللهجة العامية العراقية. وقد احتفظ الصائغ بأغلب أجزاء النص وحاول أن يبقي على مافيه من روح شاعرية وغنائية. كما احتفظ باسماء الشخصيات ولم يحوّلها إلى أسماء عربية ليكون المشاهد قادراً على أن يتابع بونتيلا وماتي وهما يتكلمان لغته المحلية دون أن ينسى انه أمام شخصيات فنلندية، لاعراقية. أما لماذا اللهجة المحلية وليس العربية الفصحى، فإن المخرج يقول إن بريخت كتب هذه المسرحية لمواطنيه الالمان بلغة شعبية؛ وللاقتراب من النص لابدَّ من تقديمه بلغة شعبية أيضاً. وهو أمرٌ لم يقتنع به كل الناس، فيما يبدو. فمفهوم الفن للشعب يتحدد كما يقول الناقد ياسين النصير في تعليقه على المسرحية في الطرح الفكري الجاد لقضايا الشعب، وليس في اللهجة التي يتكلم بها ذلك الشعب[١٨]. علماً بأن اللغة الشعبية التي أعدَّ بها الصائغ المسرحية هي، في الواقع، قريبة من الفصحى في أحيان كثيرة. بل

أن بعض المقاطع (كالجزء الأكبر من الحوار الخاص بالخطوبة) مكتوب بلغة عربية فصيحة-لقد أبدى أبراهيم جلال كما يقول الناقد المصري كرم شلبي فهماً متقدماً جداً لأعمال بريخت.. لفكره وتكنيكه البالغ التعقيد والصعوبة. وحقق كما يقول ناقد مصري آخر هو (رجاء النقاش) «التوازن بين الروح الشعرية في النص وبين تلك القسوة التي تواجه بها نفوس مليئة بالرحمة والحنان»[٢٠].

وليس من شك عندنا في أن المخرج قد أستطاع أن يعرض مقاطع شيقة فعلاً من ضجيج الحياة اليومية في عالم البرجوازية وفلسفتها، في مقابل الحياة البسيطة العذبة لبسطاء الناس من الذين لم يستطع عالم الأستغلال والمظالم الأجتماعية أن ينتزع من قلوبهم حبُّهم العميق للحياة. وقد كان تركيز المخرج كبيراً على هذه النقطة بالذات: إنقسام المجتمع إلى معسكرين متناقضين مادياً وأخلاقياً.. اقلية فاسدة ولكنها تملك كل شئ، وأغلبية طيبة ولكنها لاتملك شيئاً. وكان رسم حدود صارمة بين هذين العالمين هو الهاجس الرئيس للمخرج. فهو يريد أن يوضح بجلاء أن هذه الطبقة من الأقطاعين والراسماليين التي يمثلها (بونتيلا) طبقة كاذبة ومخادعة. وابراهيم جلال يستجيب بذلك لتراث الدراما أو الميلودراما الأجتماعية العراقية التي تميل دوماً إلى هذا الفصل بين عالم (الشر) وعالم (الخير)، وليس فقط لتراث المسرح الملحمي، كما تمثل في هذه المسرحية؛ مع أن بريخت لم يقصد في خلقه لشخصية (بونتيلا) بالذات أن يفصل هذا الفصل الصارم بينه وبين غيره من النماذج البسيطة والفقيرة التي ضمّتها المسرحية؛ على الرغم من تأكيده المبدئي على طابع الصراع بين الطبقات. إذ عبر الأختلاف في شخصية بونتيلا بين حالتي الصحو والسكر، حاول بريخت أن يوقفنا على منابع الصراع النفسي داخل شخصية لم يستطع وضعها الطبقي العالي أن ينزع عنها كل منابع الخير والحب والسمات الأنسانية. وذلك هو مصدر الغنى الاساسي في تركيب هذه الشخصية، في حين أن المخرج لم

يركّز على مثل هذا الصراع الداخلي، لانه كان مهتماً بإبراز الحركة الخارجية، وتأكيد طابع القسوة والخشونة في سلوك بونتيلا مع عماله وفلاحيه خلال لحظات صحوه من جهة، وكرمه البالغ وطيبته الشديدة خلال لحظات سكره من جهة أخرى. والمخرج يغفل هنا، في رأينا، عن واحد من أهم مبادئ الديالكتيك الذي يؤمن به الكاتب الألماني ويقيم عليه بناءه على نحو تبدو فيه الأشياء بعيدة عن أن تكون ذات لون واحد. بل إن بريخت يرى أن وجود شخصية (متناقضه) من نوع (مونتيلا) يجعلها أكثر غنى بالأمكانات الدرامية من وجود شخصية خالية من مثل هذا التناقض[٢٤].

ولنأخذ لذلك مثالاً ذا دلالة خاصة بهذا الصدد. ففي (البيك والسائق) جرى التركيز (في المشهد الأخير من الفصل الاخير) في حديث (بونتيلا) الى (ماتي) عن مناظر فلندا وغاباتها وبحيراتها الجميله، على تلك البحيرات والغابات التي يملكها بونتيلا فقط؛ في حين أن بونتيلا بريخت كان يتحدث الى (ماتي) وهما يصعدان (هاتلما) عن وطنه فنلندا «تلك الأرض المباركة بسمائها وبحيراتها وشعبها وغاباتها».

وهو يطرح على (ماتي) هذا السؤال:

- قل لي بربك كيف يمتلئ قلبك بالحب حينما ترى إلى كل هذا ؟

والسؤال الذي نطرحه هنا هو: هل على الانسان أن يتخلى أيضاً عن حبّه لوطنه إذا كان ملّاكاً غنياً مثل السيد (بونتيلا) ؟ وهل قال بريخت حقاً بذلك، كما اراد ابراهيم جلال أن يوحي لنا ؟

وفي وداع (ماتي Matti) لسيده في المشهد الأخير من المسرحية يصف علاقته به بأنها مثل علاقة (الزيت بالماء): «فما دام الماء لايذوب في الزيت، فما معنى علاقتنا إذن ؟». وهو كلام لم يقله بريخت بهذا الشكل على لسان ماتي.

أما على صعيد الشكل، فقد بنى ابراهيم جلال المسرحية على مشاهد ولوحات صغيرة، تمثل صراعات ومواقف مختلفة تقود في النهاية إلى تكوين موقف موحد مستخلص منها جميعاً. ويبدو أنه اعتمد في الديكور على نفس ديكور المسرحية لدى عرضها ببرلين لأول مرّة عام ١٩٤٩. فقد استخدم الحواجز في خلفية المسرح، وقسّم الخشبة إلى منصتين: عالية وواطئة يعتلي الأولى (بونتيلا) لينظر منها في المشهد الأخير إلى وطنه فنلندا، بينما يظل ماتي على المنصة الواطئة[٢٥]. والمخرج يشير هنا أيضاً على نحو رمزي إلى الفارق الطبقي بين الرجلين. وهو نفس مافعله في مسرحية عادل كاظم (الطوفان) التي مرّت الأشارة اليها. وقد تبيّن أن فكرة المستوى العالي والمستوى الواطئ المرموز بهما إلى التفاوت الطبقي أوحى بها ديكور مسرحية بريخت هذه ايضاً.

أما قاسم محمد فهو من الجيل الثاني من المخرجين الذين شهدتهم المسارح العراقية بعد ثورة تموز ١٩٥٨ وهو يلعب منذ عودته من دراسته بمعهد الفن بموسكو عام ١٩٦٨ دوراً نشيطاً في الحركة المسرحية العراقية خلال سنوات السبعين على نحو خاص. وأهمية قاسم محمد تأتي بالدرجة الأولى من خصوصية مسرحه وبحثه عن (قالب) يستخدم فيه المؤثرات والعناصر الدرامية الأدبية لتأصيل العرض المسرحي المحلي ذي الطابع

الشعبي. وقد كانت دعوة جاسم العبودي نحو (الأصالة) هي التي فتحت عيونه على هذا العالم المبكر منذ دراسته بمعهد الفنون الجميلة ببغداد بين ١٩٥٨ و١٩٦٢؛ وجاسم العبودي هو الذي نبهه ـ كما يذكر ـ إلى القصور الذي كانت الحركة المسرحية العراقية تعاني منه بإعتمادها على تقاليد المسرح الأوربي. وكان قاسم محمد هو الوحيد الذي رفض الأستقالة والخروج من فرقة (المسرح الحر) التي كان العبودي يديرها. وقد استمر بالعمل مع أستاذه في معهد الفنون الجميلة، على الرغم من إعترافه المتأخر بأن استمرار هذا الأخير في تقديم «مسرحيات عالمية» هو تكريس لواقع كان هو نفسهُ يدعو لتغييره[٢١]. وكان إطلاع قاسم محمد علي المسرح الروسي اثناء دراسته بموسكو، عاملاً آخر اسهم في تعميق إحساسه بضرورة العمل على خلق ما كان يسميه «مسرح وطني عراقي». فقد وجد أن أبرز خصائص المسرح الروسي، هي قدرته على التعبير عن الواقع الروسي والشخصية الروسية. وقد بدأ اثناء دراسته هناك كتابة مسرحية اسماها (الملحمة الشعبية)، وأتمها، كما يقول، عام ١٩٧٨ ببغداد. وعلى الرغم من عدم رفضه للتأثيرات الأيجابية للمسرح الأوربي، فإن ما كان قاسم محمد يريد تحقيقه وراء كتابة هذه المسرحية هو ان تكون عراقية صميمة. وهذا النص، إلى جانب نصوص اخرى، مثل (النخلة والجيران) التي أعدَّها عن رواية غائب طعمة فرحان بنفس الأسم، ومسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) المعدَّة عن تراث الجاحظ، و (مجالس التراث) التي تدور حول حياة أبي حيان التوحيدي وكتبه، و (كان ياما كان) المعدَّة عن بعض الحكايات الفدلكلورية العراقية، و (ولاية وبعير) المعدَّة عن مسرحية سعد الله ونوس (الفيل، ياملك الزمان).. الخ هذه النصوص تحاول، عبر المزج بين حكايات فولكلورية ومعاصرة؛ واقعية وأسطورية، أن تعرض واقعاً درامياً خاصاً يختلف في شكله عن الواقع الذي تعرضه المسرحية الأوربية أو تلك المتأثرة بها. فهذه النصوص لاتملك خصائص المسرحية الأوربية ذات العقدة والبناء الدرامي المتطور، وإنما هي كما يسميها المخرج (عروض) لها خصائص الرواية الشرقية القديمة

في الانتقال عن موضوع الى آخر. وعرض أشخاص وحالات وظواهر من واقع الحياة الشعبية القديمة والحديثة بما فيها من تناقض هو تعبير عن واقع التناقض الموجود في الحياة الشرقية نفسها الآن وسابقاً. وهي تتخذ على الخشبة شكل عروض شعبية المقصود بها الفرجة والتسلية الى جانب التعليم وأخذ العبرة. وقاسم محمد يعتقد ان كثيراً من التراث والفولكلور الشعبي يحوي جذوراً درامية يمكن استغلالها وهي، كما يقول، لاتحتاج، إلا قليلاً من الخبرة المسرحية كي تصبح عروضاً مسرحية ممتعة ومعبِّرة، وقادرة على أن تمنح وجهاً وطنياً نقياً للمسرح العراقي»[٢٢]. ومحاولات قاسم محمد هذه ليست جديدة كما هو معروف. إذ انها تندرج ضمن اتجاه عام ظهر في أكثر من بلد عربي، ينادي بالبحث عن (قالب) مسرحي (غير مستورد) يكون نابعاً من طبيعة الحياة العربية وملبيّاً لاحتياجات الطبقات الشعبية العريضة فيها. ويمكن لهذا القالب أن يعتمد الأشكال المسرحية الشعبية التي توجد في تراث وفولكلور اكثر البلدان العربية.

وكان ابرز من دعا الى ذلك الكاتب المصري المعروف يوسف إدريس، الذي نشر عام ١٩٦٤ مجموعة من المقالات في مجلة (الكاتب) دعا فيها إلى العودة الى مسرح (السامر) الشعبي. وهو حفل مسرحي كان شائعاً في الريف المصري يُقام بمناسبة الأعراس والمواليد ويمثل فيه ممثلون شبه محترفين. وقد استوحى (إدريس) بالفعل بعض مسرحياته كـ (الفرافير). من مسرح (السامر) هذا[٢٥].

أما الكاتب المصري الكبير (توفيق الحكيم) فقد أصدر عام ١٩٦٧ كتاباً عنوانه (قالبنا المسرحي) دعا فيه، هو الآخر، إلى خلق (قالب مسرحي) محلي يكون صالحاً لاحتواء تأثيرات الدراما الغربية من جهة، والتقاليد المسرحية العربية، من جهةٍ أخرى[٢٦]. كما أن تجربة قاسم محمد في العراق لا يمكن أن تنفصل أيضاً عن محاولات أخرى جرت في المغرب على يد (الطيب الصديقي) و (عزّ الدين المدني) في تونس لاستغلال مقامات الحريري وتقديمها في عرض مسرحي ناجح، وكذلك استغلالهم لمسرح (الحلقة) و (المسرح الأحتفالي).

وهكذا، ليس من شك عندنا في أن قاسم محمد قرأ عن كل هذه المسارح ورأى بعضها، وتأثَّر بها؛ على الرغم من أنه لم يحدد نفسه بشكل مسرحي معيَّن، وإنما حاول أن يمدَّ ببصره إلى تراث بلاده وفولكلورها الشعبي من أجل توظيفه في مسرحه الشعبي هذا. فمثلاً في (كان ياما كان) اعتمد على اربع حكايات شعبية وجدها في مجلة التراث الشعبي العراقية[٣٠]. وأهم هذه الحكايات التي يقوم عليها العرض حكاية ابنة الملك التي خرجت خلافاً لأختيها على طاعة أبيها الملك محافظةً منها على مبدأ الصدق الأخلاقي مع نفسها، وتحاشياً للسلوك المنافق لأختيها من أجل تحقيق مصالحها الشخصيّة. وواضح أن بعض عناصر هذه الحكاية تتشابه مع حكاية (الملك لير) مع بناته في مسرحية

شكسبير المشهورة. وقاسم محمد يرى أن الحكاية العراقية أقدم من مسرحية شكسبير نفسها[٢٧]. والعرض الذي قدّم فيه هذه الحكايات يعتمد على مغنٍ و (كورس) يؤديان بالتناوب بعض الاغاني الشعبية التي تعلق على الأحداث وتصف بعض المواقف وتفسّرها. والمسرح الذي جرى عليه العرض كان عارياً تقريباً، تلعب فيه الأضاءة دوراً محدداً، وتقتصر وظيفتها على تحديد أماكن الشخوص والحدث.

أما سامي عبد الحميد فهو من أكثر المخرجين العراقيين حيوية ونشاطاً منذ منتصف الستينات. وقد توزّعت أعماله الأخراجية الكثيرة بين المسرح الكلاسيكي والمسرح الجديد في فرنسا وغيرها. والمسرحيات العراقية ذات الطابع الشعبي. فقد عرف عنه أخراجه لنصوص من مسرح شكسبير إلى جانب بيكيت ويوسف العاني. وقد أفاد الأستاذ سامي عبدالحميد من ثقافته الدرامية الواسعة للأبداع في كل هذه المجالات، على الرغم من تنوّعها وغناها. ومهما يكن نوع الأعمال الدرامية التي يتولى سامي عبد الحميد إخراجها، فإنها تؤلف بالنسبة إليه موضوعاً للدراسة وتجربة تطبيق بعض الأفكار والتقنيات الجديدة دون إغفال إضفاء اللمسة المحلية الضرورية التي تهب العمل المسرحي المقدّم روحه وتعدّل في إيقاعه ليتناسب مع الذائقة العراقية، كلما كان ذلك ممكناً. وبكلمة اخرى، يمكن القول إن سامي عبدالحميد لايتبع في اعماله المسرحية أية مدرسة إخراجية محدّدة. وهو نفسهُ يصف عمله في أكثر النصوص التي يُخرجها بأنه (تجريبي) وهذه التجريبية تمثل بالنسبة إليه مصدراً للخلق والتجديد ومحاولة الخروج عن الأطر التقليدية الجامدة. ولا بد من الاشارة إلى أن هذا المخرج قد أفاد من عمله مع الأستاذين ابراهيم جلال وجاسم العبودي، ومحاولة الافادة من الأمكانات التي يوفرها اسلوب الأخراج الواقعي الحديث وكيفية استخدام الديكور بفعالية أكبر وتوظيفه مع غيره من المؤثرات المسرحية لخدمة الأهداف الدرامية للعمل المعني[٢٨].

الهوامش

١ ـ حوار مع جعفر السعدي، مجلة (المسرح والسينما) ع ١١، ١٩٧١.
٢ ـ حقي الشبلي: ذكريات في الفن والحياة، بغداد، ١٩٨٠ ملف اعدّه احمد فياض المفرجي، ص ١٤.
٣ ـ أنا الجندي (مسرحية) عبدالله حلمي، ١٩٣٢، ص ٢٢ ـ ٢٣.
٤ ـ يوسف الصائغ، آفاق عربية، ع ٥، ١٩٨٠.
٥ ـ جرى اللقاء في نقابة الفنانين في ١٨/٤/١٩٨٤ بحضور الدكتور صالح هويدي.
٦ ـ مذكرات فاطمة رشدي، مجلة (المسرح)، القاهرة، ع ١٦، ١٩٦٥، ص ٣٦.
٧ ـ ظهرت بعض كتب كونستنتين ستانسلافسكي في الولايات المتحدة قبل ظهورها في روسيا. أمّا في فرنسا فقد ظهر كتاب ستانسلافسكي «حياتي في الفن» عام ١٩٣٤، بينما ظهر كتابه «إعداد الممثل» عام ١٩٥٩، اي بعد عشرين عاماً من ظهوره في الولايات المتحدة. وفي العربية ظهر هذا الكتابان في مصر عام ١٩٥٩، ترجمة دريني خشبة.
٨ ـ انظر، رحلة قاسم محمد مع المسرح والحياة، الاقلام، ع ١٢، ١٩٨٣، ص ١٠١.
٩ ـ مع الاستاذ جاسم العبودي (حوار) مجلة (السينما) بغداد، ع ٥، ١٩٥٥، ص ١٢.
١٠ ـ الاذاعة والتلفزيون (مجلة) بغداد، ع ٧٥، سنة ١٩٧٣.
١١ ـ المصدر نفسه.
١٢ ـ عبد الرحمن الربيعي، لماذا شكسبير الآن، جريدة الجمهورية، بغداد ع ١٧٧٤.
١٣ ـ انظر بهذا الصدد، ضياء خضير، بحثاً عن الطريق، بغداد، ١٩٨٣، ص ١٦٨.
١٤ ـ انظر سامي عبد الحميد، تطور الذهنية الاخراجية في المسرح العراقي، مصدر سابق.
١٥ ـ انظر، تاثير مسرح بريخت على المسرح العراقي، المسرح والسينما (مجلة) ع ١٢، تشرين ثاني، ١٩٧٤.
١٦ ـ هل هناك منهج فني في المسرح العربي (ندره)، المسرح والسينما (مجلة) ع ٩، ١٩٧٣، ص ١٣.
١٧ ـ انظر، سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ص ٣٥٩.
١٨ ـ ياسين النصير، وجهاً لوجه، ص ١٣٢. وتلزم الاشارة هنا الى اننا افدنا كثيراً من بعض الملاحظات الخاصة بالاخراج في هذا الكتاب.
١٩ ـ قلب القاهرة ينبض مع المسرح العراقي، جريدة (الجمهورية)، بغداد، ع ٢١٩٧، ١٩٧٤.
٢٠ ـ انظر بهذا الصدد (بالفرنسية).
Fredelc EWEN, Bertolt Brecht, Paris, P. 310
٢١ ـ انظر، زهدي الداوودي، بريشت بين السيد بونتيلا والبيك والسائق (المسرح والسينما) ع ١٠، ١٩٧٤.
٢٢ ـ رحلة قاسم محمد مع المسرح والحياة، الاقلام، ع ١٢، ١٩٨٣، ص ١٠١.
٢٣ ـ كان ياما كان ٢ (مسرحية) على الآله الكاتبة، ص ٣.
٢٤ ـ يوسف إدريس، نحو مسرح عربي، بيروت (دون تاريخ).
٢٥ ـ توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، القاهرة، ١٩٦٧.
٢٦ ـ انظر مقدمة مسرحية (كان ياما كان).
٢٧ ـ سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص ٣٧١.
٢٨ ـ عن سامي عبدالحميد انظر علي حسين (مخرجون عراقيون) بغداد ع ١٩٨٣.

جماليات الديكور المسرحي

دراسة في اعمال صلاح حافظ الفنية

ياسين النصير

-١-

لعل الذين تابعوا الاعمال المسرحية العراقية خلال السنوات الخمس الاخيرة، شعروا بتغيرات جذرية جرت على بنية العرض المسرحي، سواء اكانت هذه التغيرات في الاخراج ام في النص ام في الاداء، ام في الديكور، ام في التمثيل، ام في الاضاءة والسينوغرافية ام في الجمهور ام في النقد، فأنها تعكس ظاهرة واحدة ان المسرحيين العراقيين ما ان يهبط فنهم الجماهيري حتى ينتفضوا، الا أن انتفاضتهم لا تكون بالسرعة نفسها التي يهبطون بها. فلقد شهدت اوائل الثمانينات هبوطاً واضحاً، له اسبابه الموضوعية والذاتية، وعلى مختلف المستويات، لكن اواسط الثمانينات بدأت الحركة المسرحية، وعلى يد نخبة من الشباب الاساتذة المتميزين من المخرجين والكتاب العودة بالمسرح الى احضان الجد والابتكار والمسؤولية. وهذه الحقيقة الموضوعية امست واحدة من الشواهد الفكرية والحجج التي ندبغ بها كل مناقش يريد ابعاد مسرحنا عن موقعه الريادي والمسؤول في الثقافة العربية وهي ان الثقافة العراقية تنتفض باستمرار على ركودها المقصود وغير المقصود لتقود نفسها الى الموقع الذي تجعل كل العاملين فيها من اشكالية الوعي المتسائل.

ولا اخفي موقفي من ان المسرح العراقي خلال السنوات العشر الماضية قد مر بمحن لم يمر بها منذ نشأته وحتى بداية الثمانينات حيث كانت العملية الفنية تسير باتجاه تصاعدي مستمر، كانت السبعينات قمة نضجه ووضوحه وتنوعه، ففي هذه السنوات المثمرة انتجت المؤسسات الفنية الاهلية بالذات، ومن بعدها الرسمية، العديد من الاعمال المتميزة، والتي شهدت تطوراً على مختلف المستويات، ابتداءً من الاستفادة المنتجة على التراث الشعبي واللغوي والتاريخي، العربي والعالمي، وحتى المترجمات التي اغنت مسرحنا ومثقفينا بتصورات المسرح الجديد والمجرب. مروراً بعدد كبير من الاسماء الجديدة التي رفدت مسرحنا بعد دراستها في خارج العراق، وصولاً الى القيمة العظيمة التي رافقت هذا الصعود واعني بها مكملات العرض المسرحي، من ديكور وانارة، ثم الرافد الشعبي المهم الذي اسند الجميع وثبت قيمه، واعنى به الجمهور..

اقول ان السبعينات كانت ساحة مباراة اطرافها جميعهم كانوا على مستوى المسؤولية في الفن، الا ان الثمانينات، وفي بدايتها شهدت هبوطاً ملحوظاً، ثم عاد المسرحيون لينتفضوا على انفسهم وفنهم ليقدموا لنا اعمالاً ما تزال تثيرالنقاش. وباستمرار، وفي مرحلة معقدة كهذه لا يمكن ان يكون كل الانتاج المسرحي جيداً. ان اي نهوض جديد في اي جانب من جوانب الحياة الثقافية، يبدأ من جديد، مع الاخذ بعين الاعتبار المنجزات الايجابية السابقة.

* * *

ضمن جديد المرحلة الحاضرة، وضمن الديكور، وفن فنانيه يرد اسم صلاح حافظ، ونجم حيدر، وفاضل القزاز، وعباس عبد علي، وأخيراً فاروق حسن... وكي يكون الامر واضحاً لاي دارس منصف لمسيرة الديكور المسرحي في العراق ومصمميه، لا بد وان يضع في حسابه استمرارية فنان الديكور في العطاء وفي المواكبة، وقد اتيح للفنان صلاح حافظ ان يواكب عروض الفرقة القومية وغيرها، وان يشترك في معظمها، فيقدم لها تصميمات فنية، اسهمت ـ كما ارى ـ في تطور العملية الفنية للفرقة وللعاملين فيها من مخرجين ومؤلفين وممثلين ومصممي ازياء، لدرجة ان الديكورات التي صممها صلاح حافظ، تحافظ ولفترة طويلة بعد العرض ببعدها الفني والجمالي الفكري. وهذا لا يعني انني اغمط حق المصممين الآخرين الذين ذكرتهم. وانما الفرصة مؤاتية لان اكمل موضوع مصممي الديكور في العراق،

والذي ابتدأته بالفنان المرحوم كاظم حيدر ثم بصلاح حافظ، لان صلاح حافظ سيغادر العراق والعمل في الفرقة القومية، ومن حقه وحق فنه المتميز علينا كنقاد ان نعطي لهذا الفنان الجاد بعضاً مما اعطى للفن المسرحي العراقي في سعيه وهو يقدمه مع من اخذ المسؤولية بتقدم المسرح الى امام.

لم اواكب عمل المصمم صلاح حافظ، كما حدث لي مع كاظم حيدر، لان صلاح حافظ يمتلك ورشة عمل متكاملة على عكس مصممي الديكور للفرق الاهلية، حيث خشبة المسرح هي الورشة، ولذلك تاتي مشاهدتي لتصميماته، من رافدين:

الاول: هو منظر الديكور متكاملاً على خشبة المسرح خلال ايام العرض، وكنت اخصص يوماً خاصاً لمتابعة العلاقة بين الديكور وعمل المخرج وحركة الممثلين والدلالات الفكرية التي يعطيها الديكور تفسيراً للعمل او اضاءة له. والثاني هو اختيار عدد من الصور الفوتوغرافية المتميزة لديكوراته كي اربط بينها وبين كتاباتي اللاحقة عن العمل المسرحي المعني. اضافة الى مزاملتي الدائمة له خلال العروض وماقبلها وما بعدها بحيث غدت الصداقة بيننا حواراً متصلاً عن عمل المصمم في المسرحي. وعندما بدأت بالمشروع جلست معه جلسات توضيحية مصحوبة باسئلة واستفسارات حول هذا المعنى التنفيذي او ذاك، وقد اثمرت كل هذه النقاط تصوراً اقدمه لقراء العدد الخاص من الاقلام، كواحد من التعامل النقدي المسؤول عن تطور حركة المسرح العراقي.

ـ ٢ ـ

يعتمد صلاح حافظ في تصميمه على مبدئين اساسيين في تعامله مع المسرحية الأول، هو تصوره الخاص المبني على تفسير مكاني ـ هندسي، المكان الحدث ومجرياته وهذا التصور مسند بقراءة دقيقة لمحتوى المسرحية وبنيتها، فهو يريد ان يجعل من الديكور اخراجاً مكانياً ـ هندسياً وتعبيرياً لها. ولذلك تكون تصميماته موفقة لانه يتعامل مع النص كما لوكان احد العاملين الداخليين في بنيته.

اما الاساس الثاني، فقائم على التنفيذ، فصلاح حافظ مهندس ديكور اي انه يستقرئ المساحة المكانية المنفذة لابعاد الديكور، وبذلك يكون ضمن اساسه الأول، فكراً منفذاً على ارضية، مقاسة، ومؤشرة لها ابعادها، اعماقها، زواياها، خفاياها، وبالتالي لها فكرتها الخاصة به.

والاساسان جدليان، بمعنى انه لا يريد من الديكور ان يكون امتلاءً لمساحة مشغولة بقطع وادوات، وانما يريدها فعلاً دراميا يؤسس لدى المخرج والممثل امكانية الاضافة والتجديد، والتطوير. ولذلك لا يخلو ديكور من ديكوراته من فكر خاص به، قد يكون الفكر معمقاً بفكر المسرحية، او مغايراً له باتجاه استحضار القيم المخفية وراء النص. اضافة الى ذلك ان صلاح حافظ يهتم في بناء وعيه للمكان بالمقياس اي انه لا يفكر اعتباطياً بالمساحة، وانما يملاها بحرفيات تجمع بين الهندسة بابعادها الثلاثة، والفكر بابعاده الزمنية والتاريخية. ففي ديكوره «تكلم ياحجر» حقق هذه المستويات كلها ـ سناتي عليه في فقرة لاحقة.. ومكنه من ان يعمق المسرحية تفسيراً ومشاهدة عيانية.

والتصميم عند صلاح، يعتمد التخطيط الأولي، والمقترحات التي من شأنها ان تأخذ بعداً تصويرياً على الورق، ثم يمتحن هذه المقترحات ـ التصميمات ـ بالنص خلال العمل، او غالباً ما يشاهد بروفات المسرحية ودون ان يتدخل في نصها او عمل المخرج، كما كان يفعل المرحوم كاظم حيدر ـ وانما تاتي مشاهدته لاغناء او تغيير تصميماته الفنية، وبعد تمارين عدة يناقش المخرج او المنتج بالمفردات التى توفر الامكانية الفنية ـ التنفيذية للعمل، وتوفر الامكانية المالية وفق ميزانية العمل. لذلك فالمرونة التي تمتلكها تصميماته ساعدته على التكيف وفق امكانات العمل الذاتية والموضوعية، دون ان يخسر كلياً او جزئياً في تنفيذ فكرته في التصميم، لذلك فخشبة المسرح عنده مساحة معمارية يمكن ان ينشئ عليها عمارة كاملة بتكاليف باهضة، ويمكن ان ينشئ عليها بيتاً يمتلك الخصائص المعمارية لتلك العمارة. فالمساحة المكانية لديكوره تتسع وتضيق حسب فكرة التصميم اولاً، والامكانات المنفذة ثانياً، وهذه المرونة الفكرية ـ الادائية، مكنته من ان يتعامل مع عدد كبير من المسرحيات ذات البنى والاتجاهات المختلفة، فالمصمم وفق ما اراه في صلاح؛ عقل ديناميكي فاعل، لا تحده الا الحدود التي تفصله عن عمل الاضاءة والسينوغرافيا والاخراج والتمثيل، لكنه وهو يوضح الحدود الفاصلة فنياً بينه وبين الآخرين انما يجعل عمله تفسيراً جاداً وجديداً للنص، وقد اسهم هذا الفهم في مرات كثيرة في مساعدة الممثلين على توضيح شخصياتهم وابعادهم الفكرية، كما امكن للاخراج ان يجوس مساحات من الديكور بعدما دلل المصمم بها على تعميق فكرة او ترفيع موقف.

لم يضع صلاح حافظ في حسابه ان هذه المسرحية جادة، وتلك هازلة ولا يضع في حسابه ايضاً ان هذه تجارية وتلك غير تجارية، وانما يضع في حسابه امكانية ان يبدع في اي نص يكلف به، ـ فهو موظف قد يجبر احياناً على تنفيذ تصميم لا يتلاءم وهواه

الفكري، ولذلك توازي عمله في المسرحيات التجارية ـ المحطة، ناس وناس، مع عمله في المسرحيات الجادة وغير المربحة ـ اللعبة ـ تكلم ياحجر ـ الاشواك ـ دزدمونة...الخ، المحصلة ان الاعمال الجادة والمنتمية الى تطور الفكر المسرحي كانت الاكثر في تصميماته، والابلغ فناً وتعبيراً عما يريد، لان المسرح الجاد لا يظهر امام المشاهدين جاداً بحواراته والتجهم في سحنات شخوصه، وانما ـ يظهر في الادوات التعبيرية، وما تستوعبه العين الرائية من مواءمة بين ما يقال وما يبعد لذلك يجد مصمم ديكور المسرحيات الجادة صعوبة في ان يدخل المتعة البصرية الى المشاهد وان يعبر عن محتوياتها بدقة فنية تضفي وتعمق مسارها. في حين يتحول ديكور المسرحيات الهازلة الى ركود ما، لانه وعاء اكثر منه محتوى، وصلاح في المسرحيات التجارية والهازلة كان ينأى بتصميماته الى المفهوم الشعبي للمكان ككل، اي ان مكانه لا يأخذ من المسرحية الا دلالته العامة ـ المحطة ـ مثلاً، فهو يريد محطة، وتصوره مبنى على نوعيتها وحسها الشعبي، لكنها قد تتلائم مع المسرحية من خلال دلالتها المكانية العامة وليس من خلال التفاصيل الفنية الدقيقة التي تفسر محتوى المسرحية او تعمقه كما في المسرحيات الجادة. هنا امام نوعين من التصميمات، تصميم يعمم المكان، وتصميم يفسر المكان الاول ما عمله في المسرحيات التجارية، والثاني ما عمله في المسرحيات الجادة. الاول محتوللفاعلية، الثاني مكمل لها. وهكذا نجده وهو الفنان الواعي لعمله انه يستطيع ان يفسر مكان الديكور بما يتلاءم ورغبته المتوازنة مع المناخ العام للمسرحية، وللمؤسسة. نستطيع القول ان تصميم صلاح حافظ تصميم معارض، يعارض به النص أحياناً، حتى ولو اتفق معه ـ كما سنرى في التحليل ـ ويعارض به المخرج احياناً اخر، لانه ان يقع تحت تأثير المخرج، غالباً ما يقول لي: انني اهرّب الديكور الى الخارج ـ خارج النص، وخارج فكر المخرج. واسأله لماذا؟ يقول «انا مخرج ثان للنص، وعلي كي ان اكون لا بد وان اقدم رؤيتي الفنية، فادواتي التعبيرية لها لغة المسرح، قد تتلائم مع ادوات المخرج وقد لا تتلائم».

ـ ٣ ـ

المدقق لتصميمات صلاح حافظ الفنية يجدها تحتوي على ثلاثة مستويات:

الأول: هو ثراء التشكيل الشعبي.

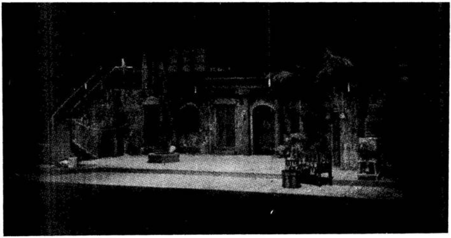
الثاني: هو المادة الحياتية اليومية.

الثالث: هو المادة التخيلية ـ اي فعل المخيلة ـ

وما يجمع بين الاسس والمستويات الثلاثة، هو ان العنصر البدائي ـ الفطري موجود فيها كلها، ولهذا العنصر مديات معرفية احياناً يرتبط بالتصور الديني ـ تكلم ياحجر ـ واحيانا يرتبط بالطفولة ـ نور والساحر واحيانا يرتبط بالميثولوجيا. ـ ابن ماجد ـ واحياناً يرتبط بالمحلية والشعبية ـ المحطة ـ واحياناً بالرمزية ـ قنديل علاء ـ واحياناً بالتاريخية ـ دزدمونة...الخ.. فالعنصر البدائي ـ الفطري يتيح له المجال لان يعمق به احساس المشاهد بالموروث، اياً كان هذا الموروث واياً كان مصدره. وفي ضوء ذلك نجد ان الاسس الثلاثة السابقة تترك مادة، وتشكيلاً تحت فعل هذا العنصر وامكاناته التعبيرية.

● فالتشكيل الشعبي، لدى صلاح، يعتمد البنية المتوارثة تاريخياً وجغرافياً لطبيعة المكان المشغول، فهو في «ناس وناس» مثلاً، حاول الاستفادة من البنية الطبقية المتجاورة في محلة ما ـ كي يعطي تفاوتاً في بنية الشكل العام. وقد اسهمت الاضاءة في العزل والتركيز. ويتميز التشكيل الشعبي عنده بخصائص بيئية، محلية، وقد تلاءمت مفرداته التجريدية ـ الثقافية والعامة مع المفردات العراقية للمحلة والزقاق، وكان غالباً ما يؤكد على الوحدة الانسانية العامة التي تشترك بها كل الشعوب المتشابهة اقتصادياً وتاريخياً لذلك لم يجد نفسه بعيداً عن التركيب الشعبي الخاص بالمجتمع العراقي عندما بنى ديكورات معتمدة المفردة الشعبية المحلية.

يعتمد التشكيل الشعبي للديكور على الاختصار والتركيز، اختصار في التفاصيل وتركيز على البقعة المكانية الدالة، وهاتان الخصيصتان جعلت من مصمم الديكور يربط بين ماهو محلي، مشبع بالخصوصية، وما هو فني يكتمل بالجزئيات المهمة. لذلك نجد الفنان المسرحي العراقي يتفاعل مع الديكورات المختصرة، والدالة اكثر مما يتفاعل مع الديكورات الكبيرة والمبهرجة. اولنقل ان فن الديكور عندنا، ما يزال محلياً وان استخدم بعض التقنيات، لان المحلية المشبعة بالشعبية ـ بغض النظر عن محتوى المسرحية ـ تقرب النص والاداء، وتجعل العين تحيا في المألوف من الحياة وبين المناظر. وعندما تدرس هذه الحال بعموميتها، وبمختلف مصمميها العراقيين، نجد ان التصميم يتجه نحو استلهام الموروث الشعبي للمكان، اكثر مما يبتدع مكاناً وظيفياً، ويعني ذلك ان التربية الذوقية والجمالية للمكان الشعبي تضفي على عناصره البنائية في الفن قيمة الحضور الدائم في الوعي وفي الممارسة، وتصبح جزءاً من رومانسية الاماكن الآفلة التي اتت عليها عجلات التقدم... هذا الحنين الذي يوفره التشكيل الشعبي



ديكور مسرحية «ناس وناس»

يجعل من أية مسرحية قريبة الى حد ما في الافهام من اذواق مفترقة.

كما تعتمد الشعبية على الحس المشترك بين الناس، وبين الامكنة الجغرافية اذ ليس من المعقول ان يختلف اثنان في تفسيرهم لمعنى من معاني قطع الديكور، لذلك تركز الشعبية على ما هو مشترك، انساني وعام. لان التشكيل الشعبي لقطع الديكور لا يختلف معماراً منافياً للخبرة العامة ولا يضعها بمعزل عن الجماليات الفطرية الكائنة فيها. وانما يخلق معماراً مشاعاً ومقبولاً ويعيد تشكيل الواقع فنياً. هذه الميزة المرتبطة بالواقعية الى حد ما حولت التصنيع والنجارة لقطع الديكور الى ما يشبه العمل اليدوي، اي ان الخبرة التقنية هنا تحاول الوصول الى ما وصلت اليه الخبرة البدوية. وهذه العملية المعقدة، اي تحويل ما هو تقني الى ما هو بدائي، يحتاج الى موازنة فكرية بين المادة وتصميمها، المادة وطريقة تنفيذها، المادة والبنية الفنية التي تتشكل بها.

كان المرحوم كاظم حيدر يعيد تشكيل الواقع، اعادة جمالية وفكرية وكان يلتصق اكثر بالحياة الشعبية. فوفق في انهاض المسرحية العراقية الواقعية.

اما الفنان نجم حيدر، فقد حاول وبعدد من ديكوراته اعادة تصنيع الحس الشعبي العراقي، فكانت ديكوراته. تلبي حاجة فنية الا انها ليست شعبية بالكامل - ديكور الشريعة وديكور الباب...الخ». في حين يسعى صلاح حافظ الى التقاط بنية العقل الشعبي - الثقافي في الديكور من خلال البحث عما هو شعبي مشترك عند قطاعات عدة من الناس دون ان يكون شعبياً مبتذل الصورة، انه هنا يُنهض الحياة الشعبية فنياً وفكرياً ذلك لان صلاح كما اسلفنا يعيد تشكيل المسرحية ديكورياً، فيلجأ الى محاذاة المخرج والمؤلف وليس الا الاندماج برؤيتهما.

● اما مادة الحياة اليومية. وهو الاس الثاني في تصميماته فيعتمده صلاح حافظ بوصفه «اصلاً» للتشكيل، اي اساً معرفياً، قد لا يكون موضع بحث باستمرار من قبل الشخوص، بل تحول الى ما يشبه العادة او المألوف والعادي، بمعنى ان الديكور لا يكون حاجزاً بين وعي الدور والعادي المشترك، فالممثل وهو محتوى مكانياً في بيت او مكان تجري فيه احداث المسرحية، لا يشعر انه منفصل عن مكانه، وانما يتكلم ويفعل وينشئ دراما داخل مكان يمثل له «اصلاً» مكوناً قبل البدء بالتمارين وهذا النوع من التفاعل بين الشخصية والمكان يحول كل بقعة الى مكان اليف، معيش، فيه شئ من الحمية، والانسجام، وفيه شئ من الماضي، والمورث، وكأنه لايمثل بقدر ما يعيش، فتكون كل اجزاء الديكور جزءاً من اصل الحياة المعيشه، المستمرة منذ القدم. وكي يكون هذا الأس واضحاً للممثل وللمخرج، يجعل صلاح حافظ لبنيته المكانية فكراً مشتركاً لكل القرى المتصارعة، فلا يغمط حق على حساب حق اخر، ان المكان هنا، خلاّق، بمعنى انه يتلاءم والمتناقضات المتصارعة داخل حقبة او فتره تاريخية، وتمثل هذا الاحتدام الفكري لايصلح له الا المكان المصالحة، المكان الجدلي الذي يحتوي كل الافكار كما كانت جزءاً من اصل تكوين تلك الافكار - ديكور الاشواك - و«نور والساحر» و«ابن ماجد»

والمالك والملوك..الخ..حيث اشرك في كل هذه الديكورات المحتوى النفسي والاجتماعي المتباين للشخوص ولافكارهم. ولم يكن فعل الاشراك يحاكي الموقف الذي ظهر في المسرحية اثناء العرض، وانما يجسد «اصل» هذه المواقف وجذرها الفكري والتاريخي وبالتالي، تصبح الحال، يوميه، معاشة، ولكنها ممتدة دائرة زمنياً. فمادة الحياة التي نعنيها، هي تلك التي تخثرت في ابعادها الافكار التاريخية القديمة، ومازال هذه الافكار حية او جزءاً من صراعات المسرحية. ويعود بنا هذا الامر الى ما اكدناه، ان العنصر البدائي، الفطري، المتكون في ال «ماقبل» احد المكونات الاساسية في مادة الحياة المعروضة امامنا، وبدون هذا العنصر، الذي يمثل في الادب وفروعه البعد الحكائي، لا نجد لاي مظهر معاصر اهمية ما لم يكن له جذر قديم.. فمادة الحياة اليومية ليست مقطوعة الصلة تاريخياً، ولا هي مصنوعة بارادات عجلى، ولا متألفة من اقوال وافعال آنية، كل فعل يرمي اذا ما دققنا النظر فيه نجده ممتداً في حقب وحالات كثيرة من الزمن والمجتمعات. ففي ديكور إبن ماجد» استخدم الأرث العربي في استخدام البحر - السفينة - وفي «تكلم ياحجر» زواج بين الارث الديني للديانات الثلاثة على ارض فلسطين، وفي الاشواك. اعتمد البنية المشتركة بين كل الشخوص، وفي «دزدمونة» زواج بين موقع عطيل وموقع دزدمونة من جهة، وموقع المحقق المعاصر من جهة ثانية. فالمادة الحياتية تكون عمقاً للديكور.

● اما المخيلة، فهي احد اهم عناصر التشكيل، وهي لدى صلاح تقترب من الحال الشعرية حيث يسعى الى الوحدة المتناغمة داخل البنية الكلية للديكور، ويختار لها عدة مفردات كي يؤكدها كواحدة من عناصر التكوين الجمالي، فهناك الاعماق والنتوءات، كوحدة بنائية مركزية في كل تصميماته - وسنعود الى هذه المفردة في مكان آخر - كما يعتمد الاختيار الجمالي للالوان، وغالباً ما تكون الوانه حارة وحادة، ومبرزة، تتلاءم والبعد البصري اولاً، ومستويات الانارة ثانياً، ومن مفردات المخيلة، الحس البدائي في الاشياء، والربط بين مواقع مفترقة واضفاء نوع من السحر الشعبي - صورياً - على ديكوراته - ناس وناس مثلاً - «نور والساحر» و «مملكة النحل» و «المحطة».

وعمل المخيلة في اعماله ياتي عفواً في اغلب الاحيان، اي انه عنصر كامن من عناصر اللاوعي، وغالباً مايفرضه المكان عليه، حيث المكان عند صلاح احد اهم الاسس التي يشيد عليها رؤيته البصرية، وابعاد المكان في اعماله مقاسة ومخطط لها، وفاعلة لمساحاته الداخلية، فينشطه، ويخرجه من بلاستيكية باضفاء شئ من الشاعرية عليه.

يسعى صلاح من خلال فعل المخيلة الى ان يجمع بين فنون عدة فثمة محاورة دائمة بينه وبين مصمم الانارة - وغالباً ما يكون الفنان القدير كامل هاشم - وبينه وبين مصمم الازياء، وغالباً ما يكون المصمم الانسة سوسن محمد او امتثال الطائي - والعمل المشترك هذا يقود كل واحد منهم الى بلورة شخصيته الفنية من خلال تفاعل التداخلات الفنية، بمعنى ان اي سياق معرفي لواحد منها لا ينهج الا متى ما توافق المعطى الجمالي للعناصر الثلاثة: الديكور - الانارة - الازياء - وهذه العناصر، كما يبدو ومن فاعليتها المكانية - اشياء تتصل بالمكونات المكانية، المانحة والمجسدة، اي انها ليست بشرية، فلا هي الممثل، ولا هي الحوار - المؤلف - ولا هي - الحركة - المخرج. وانما هي مكون معرفي يعتمد الصورة - البصر - والمكان - اللون، والديكور - الازياء، وهذا المكون يمتلك حروفه الابجدية بحيث ان اي لقاء بين منفذيه يولد وحده متناغمة، ذات بعد تخيلي عميق.

وربما لن تسعف المخيلة وفاعليتها الفنطازية احياناً، مصمماً ديكورياً لان مادته، وافكاره مجسدة بقطع محدودة، وبمكونات مرئية، وبحرفيات جاثية على ارض، فمثل هذه المحدودية قد لا تتيح للمشاهد او الناقد ان يوسع من ابعادها، وان يؤول مكوناتها، على العكس من النص الادبي الذي في كل قراءة له فتح معرفي جديد... هذه الحال في الديكور تولد نوعاً من محدودية المخيلة المؤول افكارها، لان فاعلية البصر ان هي بقيت ضمن حدودها الحسية المعروفة، تعاملت، مع المشهد كما لو كان وحدة لا اول لها ولا تأويل، لذلك يلجأ مصمم الديكور وهو يعتمد البقع المكانية الخلاقة الى التكثيف والاختصار والتركيز، فهو في تحديد عدد مفردات الشمعدان اليهودي بتسعة اجزاء، انما يؤكد ايحاءً، وتضميناً ان الديانة اليهودية تتلاءم والفكر الصهيوني الذي يمارس ضغطه وتعسفه على ابناء الشعب الفلسطيني. - ديكور تكلم ياحجر - وعندما يستحضر، رحلة فاسكودي كاما، الى الهند، مستعيناً بالرحالة العربي ابن ماجد، يوظف جزئيات السفينة الناقلة لابعاد هذه الرحلة، البعد الجغرافي - الانساني لدى كل من فاسكو وابن ماجد، واضعاً البحر مادة مشتركة والسفينة بينهما... وكذلك شأن بقية الديكورات. فالمخيلة عند صلاح، طاقة تأويل وتفسير معاً، انفتاح على واقع متخيل، والالتزام بحرفيات واقع معيش.

- ٤ -

تمهد الافكار السابقة لنا ارضية للدخول الى بنية التصميم



ديكور مسرحية «الاشواك»

الخاص بمعالجات صلاح حافظ الفكرية، وبنية التصميم التي نعنيها هنا هي الكيفية التي يجسد بها العلاقة بين مفردات ديكوره، والمكان. واول ما يتبادر الى ذهننا ان هذه العلاقة تشكيلية، هندسية، بمعنى ان مصمم اي ديكور لا بد وان يضع في حسابه، انه يكون لوحة فنية بابعاد اربعة، وليس ببعدين، واذا ما اضفنا لها الجمهور بعداً خامساً، اغتنت الابعاد الاربعة ببعد الجمهور الاجتماعي، وهو بالضرورة ليس بعداً فيزياوياً او تجسيدياً. هنا لا بد لنا من رؤية اكثر دقة لعمل المصمم الميداني، القائم على ربط ماهو كتلي بما هو تشكيلي فني، بما هو تاريخي، تعبيري. وكي يتوضح الأمر للقارئ، احاول هنا ان اوضح طريقة صلاح حافظ التنفيذية بشئ من التفصيل، وان لم يكن تفصيلاً متكاملاً.

١ ـ التكوين البصري ـ التشكيلي العام للديكور.

٢ ـ البنية الداخلية، المكونة للعلاقات بين كتل الديكور.

٣ ـ المكان البؤرة، المركزي، الذي يولد بقية امكنة ومفردات الديكور.

٤ ـ البعد الهندسي المتكون من علاقة الخط بالنقطة، والمتشكلة بموجبه الدوائر والمربعات والمستقيمات والمستطيلات.

٥ ـ القيمة الوظيفية للديكور.

٦ ـ القيمة الجمالية للديكور.

٧ ـ البعد النفسي والاجتماعي لديكورات صلاح حافظ. اي القيمة الفكرية له. كمصمم يمتلك موهبة وموقفاً.

١ ـ البعد ـ التشكيلي.

يرى المشاهد أول ما يرى ان امامه لوحة فنية مجسدة بكتل لها معمارها الداخلي، ومكونه شكلاً جميلاً مقبولاً. لكنه بعد هذه الرؤية البانورامية يبدأ بالبحث عن تفاصيل اللوحة، فيجد اول ما يجد ان الديكور كله يقع في البقع الخلفية من خشبة المسرح، وانه مبنى على خط مستقيم تقريباً مع انحناءات الى الامام في طرفيه، وان وسط الديكور مرتفع، فيشكل وحدة مركزية ثم يبدأ بالانخفاض الى الجانبين وان المساحة الامامية للديكور مشغولة بقطع اكسسوارات تنحى المنحى العام للتصميم بمفرداته وجزئياته، وان جانبي الديكور الايمن والأيسر غير متناظرين، وثمة كسر متعمد في خطوط التلاقي والافتراق وان اللاتناظر اساس في تكوين الفكر التشكيلي العام. وبعد ان يمسح المشاهد بعينيه الهيكل العام للديكور، يروح مجزئاً نظرته الكلية والشاملة الى مفردات، هي كتل ولوحات الديكور الكلية، وقبل ان يبدأ بالتعامل مع هذه الكتل تبرز امام ناظريه، تشكيلات مكانية معتمدة ضمن الخط المستقيم على الحدبة والانخفاض. النتوء والحفرة، البروز والاختفاء، المعلن البصري المضئ والمعلن البصري المظلم. هذه التشكيلات الجمالية، تبدو لاول وهلة انها واقعة على خط مستقيم، لكنها في الدلالة التعبيرية تمثل تبايناً نفسياً واجتماعياً بعكس الواقع الذي يصطرع حوله شخوص المسرحية، وغالباً ما تكون النتوءات، الحدبات، مرادفة للمعلن والانخفاضات، او الحفر، مرادفة للمخفي والنفسي. وهذه البنية تراثية لها عمقها الفكري والبدائي، ولها مكونات البيت ـ المكان ـ الاجتماعي حيث الدلالة واحدة بين رحم الام وقمة الجبل، او بين سطح الدار المعلن المكشوف، وسرداب البيت اومخزن طعامه. او بين التصاق الام على طفلها، وعلنية الاب على الطفل نفسه... هذه

البنية المكانية المتوارثة، يوظفها معظم الفنانين الجادين بصرياً ـ تشكيلياً امام المشاهد كي يضعوه في بوتقة التعامل الفني مع احداث مسرحية قد لا تجلب انتباهه بالكامل.

والغريب ان صلاح حافظ يمتلك وحدة موضوعية في كل اعماله ثمة بؤر وسطية، مرتفة، تسرح الى الجانبين وتنحى الى الامام في طرفيها ثم يوزع كتلة بين اجزاء الديكور بما يشبه لعبة الدومينو. لكنه وهو يفعل ذلك، يضع في حسابه ان هذا التصميم البصري لم يكتمل، ولن تكون له قيمة بدون حركة وافعال واقوال الممثل، وهنا نصل الى ما يكمل اللوحة البصرية للديكور، من انها تصبح جامدة، ومعطله اذا لم يكن فيها الممثل، والممثل عنده بعد فكري ـ بصري وجمالي، يكمل اللوحة ويغنيها، فهو بالتالي العنصر المتحرك بصرياً للديكور.

٢ ـ البنية الداخلية. العلاقة بين الكتل

في ديكور «البيارق» نلمح التكوين التالي: الشكل العام هو جامع لكنه في بؤرته الوسطية ثمة عمامة بابلية او سومرية دلالة على مركزية العقل ممثلاً بحمورابي، والى جانبه الايسر بوابة لعشتار، وعلى جانبه الايمن زقورة بابلية.. هذه البنية كلها تجتمع في بعد اسلامي للعمارة الحديثة. اي ان كتل الديكور جمعت كل التواريخ التي تتلاءم ومتوى ورمز «البيارق» فكانت التشكيلية بانورامية، تتوسطها العمامة، وتحت العمامة النجمة، وفوقها كتلة منقرشة توحي بالمنصب او العلو المكاني. وقارئ هذا الديكور او سواه، يشعر ان العلاقات الداخلية لكتله ليست امتلاءاً لمكان، بقدر ما هي توصيفات فكرية يشغل بها حيزاً جعل منه ساحة فكرية دالة على الازمنة والشخوص والرموز. فانتجبت ايقاعاً داخلياً حيث توزعت المواقع تبعاً لمواقع وصراعات الشخوص، وامتلات الفجوات والنتوءات بتعبيرات فكرية ميزت الشخوص والاحداث. وحقق المخرج فيها شيئاً من مرونة الحركة والفعل.. فالمكان المشغول بوضوح يجعل المقولات التي تقال فيه تكتسب بمعنى اضافياً، فكما ان الصوت يغني الشعر بايقاعية سماعية اضافة، كذلك المكان يضفي على الحوارات والافعال خصوصية فكرية وتعبيرية لا تظهر بسواه.

وفي ديكوره الجميل لمسرحية «نور والساحر» وهي مسرحية للاطفال حاكى المصمم نفسية الطفل، ونفسية الطفل بلا تضاريس وعقبات وارتفاعات وانخفاضات، كل فيها يميل الى النعومة والبراقة والهدوء، والطفل دون سواه يحتاج الى الاشياء المحددة، والمحدودة، حيث النهايات منطقية اما اللانهايات فمربكة، لا بد من تأطير الحدث والموقف الى الطفل. هذا الديكور امتلا بما هو بلاستيكي ناعم، وصيّر العالم الواقعي حلماً، وملا سماء المسرح كما ارضيته بما هو مقتصد دال. وانت تشاهد العرض تجعل العلاقات قائمة بين كتله، والنسب الموضوعة، مكانياً وحجمياً تتلاءم وقدرة استقبال الطفل، حيث التضخم في الشجرة مثلاً، يتناسب ودورها في العطاء والثمر. وبالمثل نرى الموقف ذاته في ديكور «قنديل علاء» التي هي الاخرى اعتمدت حاسة الطفل البدائية مادة لتكوين العلاقات الداخلية للكتل.

تتحدد العلاقات الداخلية بين الكتل بعدة معايير، منها ما هو هندسي ـ تقسيمات وابعاد مكانية ـ وغالباً ما تكون هذه الكتل مكملات او اساسيات مثل الابواب والنوافذ والحوائط والاعمدة، بمعنى ان تركيبها داخل البنية الداخلية تخضع لمواصفات جمالية ومعيارية. ومنها ما هو حدثي، بصري يضع في حسابه ان ما يجري فيها دال عليها ودالة عليه. وتأخذ مواقع هذه الكتل من البصر حيزاً معرفياً واسعاً، السرير، في دزدمونة مثلاً «العجلة» في ديكور الغوريللا، «الشمعدان» في ديكور تكلم ياحجر «الساعة» في ديكور المحطة...الخ فالكتل هذه بؤر مكانية ـ معرفية منها يتوزع بقية عناصر الديكور، ومنها يبتدئ او ينطلق المعنى العام للمسرحية، وصلاح حافظ يعتمد مثل هذه البؤر المكانية كثمية محورية يفسر في ضوئها النص ويعلق عليه.

٣ ـ المكان البؤرة.

ينطلق فهمنا للمكان البؤرة في النص الادبي، او في اي نص معرفي اخر من انه المكان المولد لبقية امكنة النص وافعاله والمكان الذي يخلو من بؤرة مركزية مولدة مكان فارغ من المعنى، او ان المصمم او الاديب لم يع بعد اهمية اكتشاف البقعة المولدة للنص. في تصاميم صلاح حافظ يتضح ما نعنيه بالمكان البؤرة على شكل متميز ودقيق. كل ديكور له فيه وسط عال، مرتفع، قمة او نتوء، ثم ينزل الى الجانبين متدرجاً. وغالباً ما يكون المكان الوسط، هو حامل البؤرة المولدة، هل هذه حيادية تصميمية؟ قد يكون ذلك، لا سيما اذا عرفنا صلاح حافظ يفسر المسرحية على غير هوى المخرج اولاً، ثم يحاول باستمرار ان يهرب ديكوره من علاقاته الشكلية مع الطبيعة او الاتجاهات المدرسية ثانياً. انه يؤلف نصاً بالالواح والالوان. ولانه كذلك فالبؤرة المكانية تنطلق من فهمه هو لا من فهم سواه. في ديكور «تكلم ياحجر» نجد الوسط مرتفعاً وفوقه الشمعدان اليهودي ذو السبعة شعب وتحته الباب الذي مر فيه الصهاينة الى فلسطين وقد وضع فيه هيكلاً عظيماً دالاً به على جرائمهم، ثم ينزل من اعلى الوسط الى الجانبين مكرراً وحدة الشمعدان، ولكن باطاره وفهمه المسيحي هذه المرة، ثم يعلو

وسطه هلالاً اسلامياً. هذه البنية المكانية البؤروية ولدت بقية اجراء الديكور وجعلت منه وحدة كلية دالة على تعايش الاديان، وفي الوقت نفسه دلل به على العنت والاضطهاد الذي يلقاه الشعب الفلسطيني فوق ارضه وترابه، وقد تمثل ذلك بمكانية التعذيب - الجهة اليمنى من الديكور وعلى خلفية وارضية مشبكة بالقضبان.

في ديكور «ابن ماجد» كانت البؤرة المكانية وسط اعلى المسرح الشراع والعمود وما حمله ثم ينزل به الى ثلاثة ابعاد، الجانبان حيث امتدا بالعجلة - يساراً، وبالعمال يميناً، وبقائد المركب وسطاً. وخلفه قبعت غرفة القيادة... هذه الوحدة المكانية، حولت الديكور كله الى دلالة تاريخية - جغرافية بين فاسكودي كاما وابن ماجد، وبين عمان والهند، وبين تاريخ قديم وتاريخ حديث.

يأخذ المكان البؤرة في ديكورات صلاح حافظ وحدة تشكيلية تصميمية فالبناء المعماري لمكان البؤرة يصمم تصميماً ولوناً - الى حد ما اللون - في كل كتل الديكور ويعني هذا ان الامتدادا التعبيري - الفكري لمكان البؤرة شاملاً وعاماً، وهذا ما يلاحظ بوضوح في ديكور «الاشواك» حيث كان الحرف «ح او ص» وهما حرفان من اسم المصمم نفسه قد عمما مكانياً ودلالياً على كل كتل الديكور.

ولم يقف الامر عند ظاهرة تصميم محتوى وعمارة المكان البؤرة، بل حاول صلاح كاي مؤلف لنص ادبي او فني يجعل من الاماكن الفرعية - الكتل - موزعة توزيعاً فكرياً على اجزاء الديكور كله، بما كونت هي ضمن بقعتها المكانية بؤرة صغيرة ولدت حولها امكنة متفرعة منها ودالة عليها، وهذا ما نلاحظه بوضوح في ديكور « نور والساحر» و «علاء الدين» و «مملكة النحل» و «المحطة» و «ناس وناس» حيث كونت الاجزاء الموزعة بدقة جمالية على خشبة المسرح تشكيلاً موضوعياً خاصاً ببقعتها الجغرافية الصغيرة، وتشكيلاً جمالياً وفكرياً عاماً يرتبط محورياً بالمكان البؤرة الكلي والمولد. وقد تنبه المخرجون والممثلون لهذه التوزيعات المكانية فربطوا بين دلالة اللفظ ودلالة المكان. وهذه واحدة من الافكار المهمة التي ميزت العملية الاخراجية في السنوات الاخيرة عندما وجدوا من يساعدهم على توضيح افكارهم مكانياً. ان من يستقرئ ديكور «المالك والمملوك» يجد ان البقع المكانية الموزعة على جانبي المسرح مشتقة دلالة ومعنى من الكرسي المتمركز وسط الديكور. وقد مكنت هذه التوزيعات المخرج قاسم محمد - وهو واحد من افضل المخرجين الذين يجيدون التعامل مع المكان الداخلي للخشبة - الديكور - من ان يضع عليها التباينات الفكرية للشخوص.

ولم يقف الأمر بالمكان البؤرة ان يكون شاملاً بمفرداته وجزئياته على كل منافذ وبقع المكان - المسرح، وانما تعدى الامر عند صلاح حافظ ان جعل منه معبراً عن نفسية معاصرة - نفسية واجتماعية الجمهور - بمعنى ان الديكور ليس مرتبطاً بمحتوى المسرحية وحدها، وانما بها وبحاسة الجمهور المعاصرة في ان يرى شيئاً ممتعاً، وله امتدادات معرفية في الماضي وفي الحاضر، لذلك يكوّن ديكوره وحدة جمالية تخرج من اطار العرض الى وعي الجمهور، وتشده اليه بوصفه مرآى ممتع يشد الحواس ويغذيها، وهذه الناحية مهمة، فهو يمتع الجمهور حتى في اكثر المسرحيات جدية.

٤ - الأبعاد الهندسية

ينصب عمل صلاح حافظ بالاساس على الابعاد الهندسية لمعمارية الشكل الفني فهو مهندس ديكور قبل ان يكون منفذاً له. ويأخذ التصميم عنده طريقتان: الاولى هي التوزيع الهندسي لخشبة المسرح. والثاني هو ملء هذه التوزيعات بكتل فنية متناسقة ومتناسبة، حجماً وعيانياً. وكلتا الطريقتين حرفيتان، اما التشكيل الهندسي الذي نعنيه هنا، فهو مكونات البعد الجمالي للديكور، ويأتي البعد الجمالي عنده من عدة تشكيلات:

١ - علاقة الخط بالنقطة. فالنقطة مركزية - بؤرة - اما الخطوط المتفرعة منها فتذهب افقية وعمودية.

٢ - العلاقة بين المستويات العليا للخطوط، السطح مع الجدار، والابواب مع السقوف، ثم علاقتها مع المستويات السفلى للخطوط، علاقة العمود مع حركة الممثل، والكتل مع الفكرة.

٣ - العلاقة القائمة بين كتلة وكتلة اخرى. وهي علاقة فكرية خاصة بمن يعتلي او يحتل هذه الكتلة من المتحاورين. وغالباً ما تكون الكتل ذات الابعاد المتشابهة، دالة على الشخصيات المقتربة - المتشابهة، والكتل ذات الابعاد المختلفة دالة على الشخصيات المختلفة والمتباينة.

٤ - العلاقة القائمة بين الكتلة والفراغ، وهي علاقة تجاور وتحد وتحاور، ومشابكة، وامتلاء، واحتواء. والفراغ في المسرح لا يشغل الا بالحركة، وقلة من المخرجين من يجيد توضيح العلاقة بين الكتلة وفراغها، والكتلة والفراغات الاخرى.

٥ - البعد اللوني للخطوط. وهو بعد بصري، ذو معنى خاص بالنفسية والمركز والموقع. واللون كما هو معروف يتصل بكل الحواس لا بالبصر وحده.

اضافة الى هذه الابعاد ثمة ابعاد اخرى ترسم خطوطها خلال حركة ـ الممثل بحيث نستطيع ونحن نحدد النقطة المركزية العليا في المسرح وهي تمد خطوطها الطويلة والعرضية الى كل بقع الخشبة، مالئة اياها بحركة الممثل وادراك المخرج. فالديكور ناقص هندسة ومعنى بدون ممثل يقرأ مفرداته، ويقرأ ضمن مفرداته ايضاً.

٦ ـ الخطوط التي تمتد من المركز تشكل الكتل، تنشئ بينها محاورة ذاتية فالمسرح ليس مكاناً للانهائيات، المسرح مكان للالتقاء، التقاء الخط بالنقطة بالكتلة. هذا اللقاء الحيري والفكري يولد حال احساس بصري ومادي بالمشهد، مكونة بذلك ايقاعات داخلية، هي اشبه كما يقول صلاح حافظ نفسه «احساسنا بايقاعات الموسيقى». فالكتل المثبتة فوق خشبة المسرح تمتلك ايقاعاتها البصرية واللونية، وتعطى لايقاع الحركة والفعل قوة مضافة كما انها تغتني بايقاعية المخرج «الرذم». ولن يتم للاخراج وللمشاهد اكتمال المتعة والنضج ما لم تتلاءم الايقاعات الداخلية والخارجية للديكور والحوار والحركة معاً. هذا التناغم الداخلي، مادته التعامل الفني الدقيق مع الكتل والخطوط والنقاط المساحات الفارغة، والفراغ، والارتفاع والانخفاض. فكل شعيرة من شعائر الديكور تمتلك حضورها وتديمه من خلال الفعل فيها ـ مكانياً ـ انك اذ تمعن النظر في اي تصميم لصلاح حافظ تجده مجسداً بعدد من الدوائر والمربعات والمثلثات. ديكور الاشواك ـ ابن ماجد ـ الغوريللا ـ دزدمونة... هذا التشكيل البصري، مادي مجسد على خشبة، وموضوعي دال على فكر، ورمزي ـ الغوري ـ معبر عن معانٍ عدة..

٥ ـ القيمة الوظيفية للديكور

لاي بناء معماري وظيفتان، وظيفة نفعية، ووظيفة جمالية، وبما ان الديكور كله في موضع فني، فالوظيفتان متداخلتان، بل ويصبحان في حال جدلية باستمرار، تعطي المنفعة متعة جمالية عندما تستخدم كتلة ومساحاته استخداماً فنياً ووظيفياً، وتعطى الجمالية متعة نفعية، عندما تصبح لوحة تؤدي للمشاهد وللعاملين معاً حرية فكرية وراحة نفسية.

يعتمد صلاح حافظ في ديكوراته كلها على ابراز القيمة الوظيفية له من خلال اتاحة فرصة اوسع لحرية الممثل، وهذه الميزة ساعدت الممثلين كثيراً لان يبدعوا بعدما امنوا الى ان خلفية اداءهم كانت واضحة للجمهور، كما ساعدت المخرج ومصمم الانارة معاً لان يبدعا كل حسب طريقته الخاصة في امكانية بروز افعال فنية متميزة. فالوظيفة التي يوفرها الديكور تتصل عند المشاهد بـ:

١ ـ الانسجام بين الحركة والمنظر

٢ ـ الانسجام بين الفعل والموقع

٣ ـ الانسجام والتناغم بين كتل المنظر.

٤ ـ التغييرات المستمرة داخل العرض للمشاهد وهي تتابع حركة الفعل.

٥ ـ تلاؤمها مع الانارة ومع الوقائع النفسية للشخوص.

٦ ـ دقة الامكانات الفنية الاخرى من صوت وكولاج، واستخدامات جانبية، وتغييرات آنية سريعة.

٧ ـ الربط الفكري بين محتوى المسرحية ومكان الفعل الملائم لاحداثها وزمانها.

٨ ـ القيمة التاريخية والاجتماعية للديكور وهو يؤشر الى زمنية او فترة او اتجاه او عصر بحيث لا يختلط مع امكنة لازمنة اخرى..الخ.

ولم يقف الامر في توفير هذه الوظيفة عند صلاح حافظ فقط، بل ان جل العاملين في المسرح العراقي ـ الديكور ـ قد تنبهوا لها منذ زمن واجهت من اساسيات العمل المهني.

٦ ـ القيمة الجمالية للديكور

تحدثنا في الفقرات السابقة عن جماليات الديكور عند صلاح، ومعظمها انصب حول التناغم الهندسي بين الخط والنقطة وتفرعاتهما الى الدائرة والمربع والمستطيل ـ اي تكوين الكتل داخل الخشبة ـ واشرنا الى العلاقة بين السطوح العمودية والافقية. الا ان صلاحاً يعتمد في كل ديكوراته تقريباً على اسس جمالية اخرى، هي من خصوصياته. منها:

١ ـ كسر التناظر الذي قام عليه تصميم معظم ديكورات المسرح العراقي وطريقته هذه ترتبط بالمنهجية التي بدات تواكب المسرحيات التجريبية والجادة معاً. فالعقل الانساني الحديث مل النظر الى الاشياء المتناظرة، بل وحاول عبر كسر المألوف في الدرس والثقافة والكتابة عن طريق الحلم والتداعي وتيار الزمن، والفلاش باك، والخيال الى ايجاد طرق تعبير جديدة، في الديكور اصبح تاكيد اللاتناظر في اجزائه واحداً من خروج المشهد عيانياً وفكرياً على بنية كلاسيكية بقيت تواكب كل اعمالنا المسرحية. ويقوم اللاتناظر عنده على خلخلة النسب بين الكتل الموضوعة على جانبي الديكور: كتفاه الايمن والايسر. ولاحظ ذلك في «دزدمونة»، وفي «نور الساحر»، وفي «المحطة»، وفي «ناس وناس»، و «الاشواك». و «البستان».

٢ ـ كسر السطح المستوي العلوي، وغالباً ما يحدث هذا الكسر في

المكان البؤرة، وغايته في ذلك جعل السطوح، التي اهملت في ديكورات عدة جزءاً من التشكيل الكلي. والكسر يعني، ميلان ما فيه باتجاه احد الكتفين او في احداث خلل مقصود في توزيع كتله العليا، بحيث يجلب النظر من المشاهد الى ما احدثه المصمم في هذه النقطة من الديكور. لاحظ مثلاً ديكور المحطة، وذلك الميلان الواقع في تركيبة السطح، وديكور الاشواك، وذلك الخط المائل على الجهتين. وديكور «البيارق» والخط النازل الى الجهة اليمنى... الخ.

٣ ـ العلاقة الفكرية، واللونية بين الداخل والخارج «ديكور المصيدة» مثلاً حيث ظلام العالم الخارجي تمثل داخلياً بالقتل والتحقيق والظلمة. كما يوجد دلالياً بين الاسطح والغرف، موضحاً ذلك بوحدة كلية لفاعلية المكان فالمكان عنده لا تعزل ابعاده بين الافعال التي تجري فيه، بمعنى انه يسعى الى توليد مناخ شامل لمجرى الفعل الدرامي، والمناخ الشامل يوظف له كل ابعاد ديكوره، ولعل التوحيد بين السطح ـ غالباً ما يكون معلنا امام المشاهد ـ وبين الغرف ـ غالبا ما تحتوي حدثية الافعال ـ هو من قبيل كسر الأيهام بالواقع واعادة صياغة البيوت والازقة والاماكن الواقعية ـ الطبيعية فنياً.

٤ ـ المتعة البصرية من خلال اللون والضوء وقد ساعد الفنان كامل هاشم باضاءته المتميزة ـ علّنا ندرسها يوماً ـ صلاح حافظ كثيراً فهما متلازمان، يقران معاً فاعلية اللوحة الفنية التي يقدمانها للجمهور لذلك ونرى العمل المشترك والمثمر للديكور ان يصبح لدمة فنية ذات مستويات تعبير، تميز اجزاءه الاضاءة المتدرجة، والالوان التي يصفها كامل هاشم على صفحات الديكور المتباينة المواقع. وبخلق المتعة البصرية. واقتراب الديكور من اللوحة التشكيلية وفر لنا الاخراج. والتمثيل امكانات تعبيرية كبيرة في الدخول الى مستويات النص والفعل الدرامي.

٧ ـ البعد النفسي والاجتماعي لديكورات صلاح حافظ.

لا اخفي متعتي وانا اشاهد اعمال صلاح الفنية، فهي من الوضوح والدقة ما تجعلني اخصص وقتاً معيناً لمشاهدتها على المسرح. نقاشاته المستمرة مع المخرج ابراهيم جلال في مسرحية «دزدمونة»، توضح ان صلاحاً يسعى في ديكوراته الى تأكيد مبدأ الواقعية النفسية للمثل، والواقعية الاجتماعية للعرض كله. فالمسرحية كما يراها صلاح. تؤكد هذين البعدين، الديكور بوصفه امتلاء نفسياً وواقعياً لمكان الحدث، فهو معبر عنهما معاً، نفسياً عندما يتلاءم وتدرج المشكلة لدى الممثل ـ يصاحبه بذلك التوضيح الضوء والظلال والكتلة ـ واجتماعياً عندما تؤول المسرحية وتفسر كموضوع اجتماعي واسع ـ يصاحبه بذلك الابواب والنوافذ وشيوع التعامل الواسع مع الغرف والباحات ـ ويتعقب صلاح حافظ هذه الظاهرة النفسي / اجتماعية، بوصفها الاطار الذي تحتكم اليه كل العروض العربية، تلك العروض التي تعتمد الأسرة، او مشكلات العمل، او الانتماء، او الفكر المجرد، اطراً عامة للتأليف والاخراج والتمثيل، ولان الفعل المسرحي العربي محكوماً بمثل هذه الأطر، فالاماكن التي تجري فيها وعليها الاحداث، لا بد وان تحمل جزءاً كبيراً من ابعاد هذه الأطر ومحتوياتها.

ففي الاعمال المخصصة للاطفال، يميل الى الديكورات التي تتلاءم ومخيلتهم، وتستطيع بقطعها ان توفر متعة جمالية، بصرية ووظيفية، ويعتمد الالوان الحارة، الملساء، المصقولة... ويجعل منها غاية حية باحيائها واجوائها لكنه في ديكورات ذات طبيعة مأساوية «المصيدة»، «ابن ماجد»، «البيارق»، ودزدمونة يميل الى صرامة الخطوط، ومواجهة المشاهد بالكتل الثقيلة، والتقليل من التفاصيل الصغيرة، والتركيز على مكانية الفعل. وفي ديكوراته ذات البنية الاجتماعية العريضة ـ المحطة ـ ناس وناس ـ يميل الى شيوع ظاهرة المكان العام، الشعبي، والجماعي. فيعدد من غرفه ومن اجزائه، تبعاً لتعدد الساكنين فيها، وتباين اهواءهم ومشاربهم. وفي الديكورات ذات البنية الأسرية، او الفكرية ـ الاشواك ـ تكلم ياحجر،... الخ. يميل الى تأسيس نوعين: البيت بكل صرامته وهويته ويضع في هذا البيت لبنات مكانية تنتمي لكل الشخوص حتى اولئك الذين لا يسكنون فيه، بل يدخلونه لعمل ما. والمكان السجن، او المكان المجهول ـ تكلم ياحجر ـ وقد دلل فيه على هوية العاملين الفكرية فيه، فكان واضحاً توزيعه لمكان يمثل الصهاينة وسجونهم، ومكان يمثل الفلسطينين وتعذيبهم...

ومع ذلك كله، والمجال لا يتسع هنا للتوسع، فالمقال مصمم بعدد خاص من المجلة ـ الاقلام ـ بالمسرح، احتفاءً بمهرجان. وتأكيداً لاصالة الفنان صلاح حافظ، وعمله المخلص الدؤوب طوال سنوات عمله في العراق، ارى ان العودة الى بعض فقرات هذا البحث ضرورة، ولكننا سنرجئ ذلك لوقت آخر لأن الدراسة لم تشمل كل اعمال صلاح حافظ الفنية.

الفضاء في المسرح



باتريك بافيس

ترجمة: محمد سيف

ان مفهوم الفضاء ، يكاد ان يكون اليوم استثنائياً، لكثرة ما يمتلك من دلالات غنية، في نظريات المسرح والعلوم الانسانية ، انه يخص هيئات عديدة ومختلفة من نص العرض المسرحي، ومن العبث واللاجدوى فصل وتحديد مهمات كل واحد من هذه الفضاءات، غير اننا نستخدمها آملين منها التوضيح لاغير.

١ـ الفضاء الدرامي:

انه فضاء لغة النص، فضاء مجرد على القارئ او المتفرج ان يبنيه بالمخيلة (في خياله).

٢ ـ الفضاء المسرحي:

وهو الفضاء الحقيقي للمسرح، الذي يدور فيه الممثلون حول انفسهم، محددين بحصر المعنى في فضاء اللعب المسرحي وما يحدث او يدور وسط الجمهور.

٣ ـ فضاء المناظر المسرحية (الفضاء التمثيلي):

وهو الفضاء المسرجي، وعلى الاصح الفضاء الداخلي الذي يجمع الجمهور بالممثلين اثناء العرض. انه يخص بالتحديد العلاقة ما بين الاثنين «العلاقة المسرحية في المكان المسرحي». ونستطيع ان نبقي او نحافظ على عبارة فضاء الجمهور بدلاً من الفضاء الذي يشغله الجمهور في غضون العرض واثناء الاستراحات التي تقع بين فواصل المسرحية (او بالضبط قبل بدء التقديم المسرحي).

ويعتبر الفضاء التمثيلي محصلة معاني الفضاءات (٦،٥،٤،٢،١)؛ هذه الفضاءات هي التي تبنيه مثلما تشرحه (آن او بيرز فيلد) حيث تقول (انه يصدر عن الهندسة المعمارية، عن النظرة «البصرية» المطلة على العالم، اوعن الفضاء المنحوت اساساً بأجساد الممثلين)

٤ـ الفضاء اللَعبّي (متعلق باللعب او بالحركة او الاشارة):

وهذا الفضاء يخلقه الممثل بحضوره وتموضعه فوق خشبة المسرح، من خلال علاقته بالاخرين (باقي الممثلين) وترتيبه بينهم.

٥ ـ الفضاء النصيّ:

ويعتبر هذا الفضاء في مادته المكتوبة اللفظية او البلاغية

الفضاء الذي تستودع فيه الحوارات والتوجيهات التي يذكرها المؤلف في نصه لكي يتقيد بها المخرج وممثلوه.

وهو فضاء واقعي - لا لانه يستخدم مثل الفضاء الدرامي المتُخيّل من قبل المتفرج او المستمع - وانما واقعي كمادة خام مهيأة لعيون وآذان المتفرج، كما يحدث في مثل اي عرض مسرحي سواء كان «لاريان مونشكين» صاحبة مسرح الشمس او لمخرج آخر «كبوب ولسن» او «بيتر هانكة» وتمارينه المتتالية.

٦ - الفضاء الداخلي:

انه الفضاء المسرحي بما هو كمحاولة لتقديم ايستيهام (تصور تخيلي خارق من حلم وهلوسة) رؤية كاتب مسرحي او شخص آخر.

ويعرض الاخراج المسرحي المعاصر وظيفة الفضاء في كل انواعه الستة، في دخول المناظر العدة المسرحية، في النص وكل ماله علاقة بالمسرح، بالمسافة التي يحددها المخرج ما بين العرض والمتفرج، تركيبة منصة المسرح، مسرح الشارع «الذي عادة مايقع في الامكنة الخارجة عن الابنية التقليدية، مثل الشارع، الساحة، السوق، المقهى، المترو، الجامعة، الخ..... وترك مبنى المسرح متاتٍ من الرغبة في الالتقاء بالجمهور الذي نادراً ما يذهب الى المسرح، اومن الرغبة في البحث عن العلاقة الاجتماعية السياسية المباشرة ولقد تطور هذا المسرح بشكل خاص في عام ١٩٦٠ نتيجة لرغبة رجالات المسرح في العودة الى المنابع الاولى للمسرح حيث مسرح الهواء الطلق والعلاقة المباشرة مع عامة الناس. - المترجم -»، المسرح الجماهيري (المسرح الذي يصنع من قبل الجمهور ومن اجله)، في الصورة المسرحية.

الفضاء الدرامي

ان الفضاء الدرامي يختلف عن الفضاء المسرحي (اوالفضاء التمثيلي) لان هذا الاخير يعتبر مرئيا ومحسوسا في عملية الاخراج المسرحي، بينما الاول فضاء يضطر لبنائه المتفرج من اجل تحديد إطار تطور افعال الشخصيات انه خاضع للنص الدرامي، ولايبدو للعيان الا للمتفرج الذي يبنيه بدوره عن طريق الخيال.

١ - الفضاء الدرامي كحيّز للبناء الدرامي:

يتألف الفضاء الدرامي حينما ننشئ صورة لعالم النص وبنائه الدرامي: وهذه الصورة بكل تاكيد تنتج عن افعال الشخصيات وعلاقاتها فيما بينها في عملية تطور سياقات الاحداث وتسلسلها.

واذا حددنا (اي رسمنا بشكل بياني على ورقة) العلاقة القائمة ما بين الشخصيات فسنحصل على تخطيط بياني لمسارات قوى العالم الدرامي الاساسية. وبتخطيط هذه القوى يتم تنظيم مايحيط بالعلاقة القائمة ما بين المادة المبحوثة وموضوع هذا البحث.

وبدوران قوى الدراما الاساسية حول هذين القطبين او المحورين وباجتماعهما معاً يرسم البناء الدرامي فضاء الدراما. وقد لاحظ كل من إ.لوتمان (١٩٧٣) و (آن اوبيرز فيلد) ان لامناص من تقسيم الفضاء لدرامي بتناسب الى جزئين. ويقران (لوتمان واوبيرزفيلد) انه بموجب هذا التقسيم لا يوجد شئ آخر غير الصراع ما بين شخصين او قصتين، و بين مادة مطلوبة وموضوع مرغوب فيه. وفي الواقع ان الصراع بين جزئين، يعني صراعاً بين فضائين درآميين، وان كل حكاية ليست الا عرضة للتركيب التعبيري (اي عرضة لسلسلة متتالية من التخطيط) لهذين النموذجين.

وما من أخراج الا ويهتم بتحقيق انعكاس الفضاء الدرامي هذا: ان قراءة النص تكفي لأن تمنح القارئ صورة مكانية لعالم الدراما. اننا نبني هذا الفضاء انطلاقاً من التوجيهات المسرحية التي يصنعها مؤلف النص، والتوضيحات الحيزية - الزمانية، الموجودة في الحوارات. وبناءاً على ذلك، كل متفرج يرسم صورة خاصة للفضاء الدرامي، وليس من المستغرب اذا المخرج اختار هو ايضا حالة واقعية واحدة للمكان المسرحي. لهذا السبب الاخراج «الجيد» ليس هو مثلما نعتقده دائما وابداً، الاخراج الذي يجد التطابق والتلاؤم ما بين الدرامي والفضاء المسرحي (نص ومسرح).

٢ - بناء الفضاء الدرامي:

ان الفضاء الدرامي في حركة مستمرة، وتخضع حركته هذه لفعالية العلاقات الموجودة في الاحداث القليلة التي يجب ان يمتلكها النص. ولا يصبح الفضاء الدرامي ذا حقيقية واقعية الاعندما يصور الاخراج المسرحي بعض العلاقات الحيزية التي ينطوي عليها النص. وعلى هذا الاساس نستطيع ان نقول ان الفضاء المسرحي والاخراج في جزء ما، يتبعان باستمرار البناء والفضاء الدرامي للفضاء: يمكن ان يكون المخرج كائناً حاد الموهبة وذا قدرة كبيرة على الخلق والابتكار تجعله قادراً على السخرية من النص عند اخراجه له، ولكنه لايستطيع ان يتجاهل كلياً استدعاءات الذهن العقلية التي يفعلها الفضاء الدرامي اثناء قراءة النص. ان الفضاء الدرامي هو فضاء الخيال

(التخيل) (وفي هذا اشارة للفضاء الدرامي في الشعر والرواية ولكل نص لغوي آخر). وبناؤه يتوقف على قدرتنا على التخيل وعلى مقدار التوجيهات والارشادات التي يذكرها لنا مؤلف النص. اننا نبنيه مثلما نحب ونرغب، ولكن من دون اظهاره حقيقة في تقديم العرض. وهذه نقطة ضعفه وقوته في نفس الوقت، لانه (اقل بلاغة) امام (العين) من الفضاء المسرحي الواقعي من جهة اخرى، ان الفضاء الدرامي (رمزي) والفضاء المسرحي (مُلاحظ)، انهما يمتزجان في ادراكنا الحسي، دون توقف، واحدهما يساعد الاخر على بناء نفسه، بحيث اننا في لحظة ما، نصبح عاجزين عن معرفة وتمييز ماذا اعطيانا، وماذا صنعنا نحن، وفي هذه اللحظة بالضبط يحدث الوهم المسرحي. لان من طبيعة الوهم: ان يجعلنا نثق بأننا لانختلف شيئاً، وان جميع هذه الخيالات والاوهام التي امام عيوننا وفي اذهاننا ماهي الاحقيقة واقعية.

٣ ـ الصلة ما بين الفضاء الدرامي وفن تصوير المشاهد (او المناظر):

ان هذا الشكل (الخارجي) للفضاء الدرامي الذي نجدد بناءه عند قراءتنا للنص، له تأثير متبادل على الفضاء المسرحي وعلى فن تصوير المشاهد. وانه من الثابت في الحقيقة ان حاجة الفضاء المسرحي تكمن في انه يحتاج لان يكون ملموساً ومحسوساً، وان الفضاء المسرحي هو من يسمح له بأن يعلن عن خصوصيته. وهكذا، انه من الضروري للبناء والفضاء الدرامي المؤسَّسين على الصراع والمجابهة استخدام فضاء يزيد من قيمة هذا التناقض . وهنا يطرح التساؤل الابدي حول أولوية فن تصوير المناظر ام فن المسرحية. ان التساؤل بحد ذاته يشير الى ان الواحد يوضح الاخر؛ ولكن بكل تأكيد التصور المسرحي يأتي في الطليعة، اي المسألة الفكرية للصراع الانساني، محرك الفعل، الخ...ومن ثم فإن المسرح من يختار نوع الفضاء المسرحي والكاتب الذي يتلاءم والرؤية المسرحية والفلسفية. وان المشهد في نهاية المطاف ليس سوى واسطة او اداة ،وانه ليس ب «عقوبة الغُلّ»* الازلية ولا هو من يسن القانون للمجالات المسرحية. ولقد كان يوجد في التاريخ المسرحي، اوقات حيث كانت فيه بعض انواع المناظر المسرحية تسد الباب على تحليل فن المسرحية. ونحن نعلم ان دور الانسان في المسرح، لايمكن الشك فيه في حل مثل هذه المعضلة. بل ان المناظر المسرحية تنتهي دائماً بأن تكون مهجورة عندما تؤدي خدمة سيئة، واذن فهي تتكيف في حركة الفكرة وفن المسرحية.

الفضاء الداخلي

١ـ المتفرج:

ان المسرح، من النظرة الاولى،هو مكان «خارجاني» [كون الشئ خارجيا] حينما نتأمله بلاعاقبة (سيئة) نرى حدود المسافة التي يصنعها لنفسه. وهو حسب رأي فيكتور هيكو، مكان الموضوعية وايضاً مكان المجابهة ما بين خشبة المسرح والصالة، اذن ،فهو حسب الظاهر، فضاء خارجي مرئي وموضوعي.

بل هو ايضاً المكان الذي يجب ان يتطلع اليه المتفرج (للحصول على التطهير الشعوري والتقمص النفسي «رغبة لاشعورية في التشبه بشخص آخر، او إستبدال شحنة موضوع مرفوض بموضوع آخر قد وجد بداخل الانا» ـ المترجم ـ). اذن مثلما يحدث في التأثير المتبادل او المتنافذ، بحيث يصبح المسرح، الفضاء الداخلي (بأزدياد الانا مع جميع الامكانيات) (MANNONI)[1]. ومن اجل ان يوجد المسرح، لابد من توفر منطلق التقمص النفسي والتطهير: «ان المتعة الحقيقية للنص الشعري تقيم الدليل على تحرير نفوسنا من التوتر»[2]. اننا نعثر في الشخصية على جزء كبير من «الأنا» الأنا نحن المكبوته و «من الممكن ان عمل الخلق نفسه يسمح لنا بأن نتمتع بفنتازيتنا الخاصة دون ان يساهم العيب والخجل في سعة هذا النجاح» (نفس المصدر). وهكذا يتبنى الفضاء المسرحي شكل وصيغة «أنا» المتفرجين: علماً انه غالباً مايكون قوياً ومميزاً قليلاً (خاصة في النوع الحالي) وانه بفضل «الأنا» الخارجية يأخذ هيئة حقيقية.

٢ ـ المخرج:

يحدث ان الفكرة الرئيسية للنص والمهمة التي يأخذها المخرج على عاتقه تفرض الشكل المسرحي الذي يرسم الفضاء الداخلي: لحلم احد الاشخاص باستيهاماته وخيالاته الخادعة من حلم وهلوسة. وبالتأكيد فإن الفضاء الداخلي لهذا الشخص ـ يخضع بجملته لاختصاص المخرج بحيث يحدث ان هذا الذي في مقابل شخصيته ـ المُعالجة، يعيش نفس حالة المتفرج المطمئن والمتأمل برهافة للأنا ولفنتازيا الشخصيات الموجودة فوق خشبة المسرح: إنه ينقل ويتأمل جزءاً من «إناه» الحميمة الى بحوث شخص آخر. وبهذه الطريقة ينفذ مباشرة جزء كبير من الرؤيا المسرحية الى لاشعور المخرج الذي بدوره يغذي لا شعور الشخصية المختلفة. وفي العادة فإن المقاطع الحلمية (التي لها علاقة بالحلم(توضع بين هلالين او قوسين في العرض المسرحي، انهم باستمرار يعرضُون بطرائق مختلفة عن المشاهد الواقعية

(موسيقى، ومناخ خاص). روجيه ـ بلانشون، على سبيل المثال قد رصّع شروحاته الفاحشة للمجموعة الحلمية لمسرحية (جنون البرجوازية) برسوم سوريالية (كولاج، مزج خليط من المواد، استخدام حركات ايقاعية مختلفة).

وتتأتى هذه الشروحات الحلمية بأن التكوين التصويري لعمل الخيال غير كافٍ، وان الصورة الحلمية في لحظةٍ ما لاتعطي سوى انطباعاً وفكرة مشهدية تقريبية لعمل اللاشعور. ويستند عمل اللاشعور هذا (المتغير في جوهرة، والمركز) على المجموعة من الصور التي ترفض كل انواع الشفوية (في البيان [او البلاغة] وغالباً ما يتوفر هذا التكنيك الاخراجي لعناصر الحلم اللاشعوري او الفنتازية في مسرح الصورة، الذي لايعتمد سيطرة النص الكبيرة واقتضاءاته في الشرح والتفسير المبالغ في دقته، اذن هو يستخدم من قبل المخرج بتبصر (وبنوع من البراعة والجمال يخضع لمدركاته الحسية والبدهية). ولكن، التكنيك موجود في كل خطة اخراجية لدرجة ان لاشئ في النص لايستوجب حق الاولوية في ان يبدو للعيان، وان المخرج ومصمم الديكور لهما كامل الحرية في خلق وابتكار التصور الذي يعجبهما.

وفي بعض الاحيان، ومن زاوية ما نجد ان اكثر ما يمكن رؤيته وملاحظته على مخرج العروض المسرحية الواقعية والطبيعية هي البصمات الفنتازية غير المقصودة، والمتأتية بشكل لا اداري لأن المخرج في الوقت الذي يحاول فيه ان يحافظ على عدم الكشف عن نفسه يُعرّض نفسه للفضح بحيث يترك للاشعوره حرية ان يسرح ويمرح على هواه..

ومن المفارق حقاً، اننا لانرتاب هنا، بفنتازية المسرح، بحيث اننا لانبحث لها عن شكل معين. *ولهذا نجد ان الاخراجات* المسرحية الاكثر ثراء، هي تلك التي توازن وبدقة ما بين الواقعية والخيال الفنتازي. وان نصوص كل من تشيخوف ،ابسن، ستريندبيرغ، غوركي، بل وحتى برشت تتأرجح ما بين الاسلوبي (الواقعي وغير الواقعي)، وهي مستعدة وبشكل خارق لان تنتج مسرحيا فضاءات داخلية عادة غير مرئية.

٣ ـ الممثل:

واخيراً، يتم الكشف عن جميع هذه الفضاءات في المسرح، عبر جسد الممثل، بعرضه لصورة شخصيته معطياً اللامرئي من اللاشعور صورة مرئية دون اهمال جانب الكشف عن اعماق نفسه السحيقة. ونحن نعرف ان كرتوفسكي عام (١٩٧١) وبيتربروك (١٩٦٨) قد عرفا من اين يستمدان (تعرية) الممثل وتعتبر امام الجمهور واثراء العلاقة المسرحية والمعرفة بحد ذاتها. وتعتبر الان خارجانية الفضاء الداخلي هذه الفكرة الرئيسية التي تستحوذ على حقيقة البحوث التي تجري حول الممثل، بحيث انها تعد بمصاف البحوث الحديثة لنوعية الفضاء المسرحي. وهذا في الحقيقة ما يحمل تأثير وفعالية الكشف نفسه، اي التوضيح، انها لم تعد (اي خارجانية الفضاء الداخلي) مجرد صَدف خارجي في داخله فضاء الممثل والجمهور الداخلي، بل صار يعرض وينفتح على الامكنة المسرحية التي تفجر نهايات خشبة المسرح. ولم يعد العرض المسرحي بالأثر المعماري الذي يسمح بأن يلجأ اليه ويتموضع داخله الجمهور؛ وانما هو المادة الفنية التشكيلية التي يجب ان تهزّ مشاعر الجمهور وان تفرض عليه عملية الدوران حوله.

الفضاء الكعبيّ (او فضاء الحركة)

ويبتكر هذا الفضاء من خلال تطور الممثلين وافعالهم، ومن خلال علاقاتهم القريبة والبعيدة، حريتهم في اللعب او بتجاورهم في اقل مناخ تمثيلي، ومن خلال رسم الممثلين لحدود مكاناتهم الفردية والجماعية بحيث انه ينتظم انطلاقاً منهم اي من فعالية الممثلين انفسهم مثلما يحدث للقطب من جراء محيطه، كلما تتغير حركة المحيط، يضطر هو للتغير معها انه من النوع الذي يتكون من التمثيل نفسه؛ فهو يتبع دائماً نهاياته القابلة على التمدد بشكل غير متوقع بينما يبدو على الفضاء المسرحي انه جد فسيح، ولكنه في الحقيقة محدد بالبناء التزييني للصالة. هذا بالاضافة الى ان كلاً من الفضاء المسرحي والفضاء اللّعبيّ مهيأ لكل مايتفق عليه من معالجات تتعلق بالحركة او الاشارة؛ انهما ليسا بالفضاء الواقعي، بقدر ما هما اداة مسرحية واقعة تحت تصرف الممثل والمخرج. *وهذا يعني ان جميع العروض المسرحية تتضمن حركة* مزدوجة للفضاء توسعية مركزة: فالفضاء المسرحي يجهز الاطار العام؛ فهو ميال إلى احتواء وصهر العناصر الظاهرة فوق سطحه. في حين يختلف الفضاء اللّعبيّ فهو يتوسع ويملأ محيط الفضاء على الأقل عندما يستعمل بشكل جيد. وان هارمونية هذه الحركة الحيّزية المتعاكسة هي التي تخلق امارات فن التمثيل الذي يستخدم في احسن احواله امكانيات الصالة وبالتالي، فان فضاء الحركة هو الطريقة التي يتصرف بها او يسلكها جسد الممثل في الفضاء :في انجذابه نحو الأعلى او نحو الأسفل، التوائه او استرخائه في التمدد او الانطواء حول نفسه.

الفضاء المسرحي

وهو الفضاء الواقعي الذي يمكن ان يدركه الجمهور حسياً او عقلياً من على خشبة المسرح، او من بعد كل مقطع مسرحي من المناظر المسرحية المتخيلة. وهو ماننتظره من (المشاهد) في المسرحية. فهو يصور ويتعين من قبل العرض وذلك بفضل تطور حركة الممثلين واحاطتها به.

١ـ حدود واشكال

للمسرح مكان باستمرار في الفضاء الذي يعينه الانفصال ما بين نظره (الجمهور) والجسم المنظور اليه (خشبة المسرح). وتتعين الحدود ما بين التمثيل واللاتمثيل من قبل كل نموذج من نماذج العرض والمشهد وبمجرد ما يعبر المتفرج العتبة تاركاً دوره كمشاهد لكي يصبح مشاركاً في الواقعة التي انتهت من كونها مسرحية، بل لعبا دراميا او حدثياً؛ يختلط الفضاء المسرحي الاجتماعي، ولكن من غير ان تنتهك حرمته، اي الفضاء المسرحي مهما كانت مظاهره (الخارجية) او إستعاراته وينظم الفضاء المسرحي علاقة جدُّ حميمة مع الفضاء العام للمسرح (هذا الذي يخص مكان المبنى الصالة) وانه يعرف كل انواع واشكال الصلات بمكان المتفرج. واذا إفترضنا ان جوهر الاحتفال المسرحي ناتج عن المساهمة الجماعية بالتقاليد الشعائرية وبالافعال والاحداث الطقوسية فان الدائرة او الحلقة ستصبح المكان الاصلي للعرض وهكذا سوف لايحتاج المسرح او يقتضي زاوية للنظر او مسافة خاصة.

ان الدائرة ـ التي استوحاها المسرح الاغريقي والتي كانت مبنية في ذات الوقت، على حفرة في منحدر تلّة ـ تمنح الامكانية للمساهمين بان يطلوا على خارج الواقعة من كل مكان وبدون محدودية. وهذا مايربط الزاوية والحزمة البصرية للعين والمنظر المسرحي الذي يصبح عبارة عن اداة ربط ما بين الجمهور والمسرح. ينحصر الحدث والممثلون في المسرح الايطالي بعلبة مفتوحة على نظر المتفرجين بحيث انهم يسمعون ويلاحظون ما يجري داخل هذه العلبة بشكل مميز. وهذا من نوع المسرح الذي ينظم او يرتب فضاءه وفقاً لمبدأ المسافة، التماثل وتقويض العالم في شكل مكعب حيث يكشف عنه بالتمثيل المنسق في العرض المباشر وبالوهم.

ان تركيبية هذين المبدأين ـ الحلقة والخط ،جوقة الاحتفال بالقداس ويقظة ولي الامر او رقابة لسيد ـ تعرض كل انواع المشاهد والعلاقات المسرحية: وقد اختبر التاريخ المسرحي هذين المبدأين دون ان يحدد او يفرض عليهما صيغة نهائية، لان العرض والتصوير الواقعي يخضع عادة للتقلبات والمتغيرات المتوالية التي تؤثر حتى على الكتابة وبناء النص المسرحي.

٢ـ الممثل واللاممتثل في الفضاء المسرحي

من جهة يتحدد الفضاء المسرحي من قبل نوعية المنظر والرؤية التي يحصل عليها المخرج بعد قراءته الفضاء الدرامي. ولكن من جهة اخرى فإن مصمم الديكور والمخرج يمتلكان الحرية الكاملة والكبيرة في صياغة التصور الذي يريدان او يهويان، ومن خلال هذا الديالكتيك ما بين القائل بالحتمية والحرية يولد ويتم اختيار الفضاء المسرحي في العرض. ولهذا السبب فإننا نلاحظ دوما ان الفضاء يقوم بدور الوسيط ما بين الرؤيه الدرامية والاخراج المسرحي. «انه مستوى الفضاء بالضبط لان جزءاً كبيراً لايذكر في النص، بل يعتبر فجوة في المنطقة بشكل خاص ـ وهذا بالدقة ما يتمثل عنصر النقص في النص المسرحي ـ الذي بدوره ينطق بأصوات النص ـ العرض»[1] (آن اوبيرزفيلد)

٣ ـ عمل الفضاء المسرحي

يتذبذب الفضاء بأستمرار ما بين الفضاء ذي المغزى المادي والممكن ادراكه [حسياً او عقلياً] ومدلول الفضاء الخارجي الذي يجب ان يبنيه المشاهد بنفسه بشكل مجرد من اجل الولوج الى عالم الخيال [الفضاء الدرامي].

وبفضل مايمتلك الفضاء من علاقة، يعتبر هذا الغموض او الالتباس الناتج عن التأرجح بين بين، جوهر الفضاء المسرحي [اي الفضاء الدرامي + المسرحي] ولانعرف قطعياً فيما اذا كان يجب اعتبار المسرح كأي واقع مادي او شئ آخر، يعني مثل شكل لاشعورى مستتر. انه من الممكن في هذا الاحتمال الاخير، قراءة المشهد بعمومه، على اساس تعابير وتصورات بيانية نبحث فيها عن المعنى العميق لان ما على خشبة المسرح ليس هو بظاهر حقيقة أخرى غير مصورة او غير ممثلة: وانما هوحقيقي وواقعي بمقدار حقيقة الملاحظات التخطيطية الموضوعية في المكان المسرحي من قبل المخرج والممثلين. تصوير المسرح هي عملية استخدام تعبير بياني من اجل تمرير عنصر ـ الفضاء المادي ـ الى فضاء آخر متخيَّل، ماهو خارج المسرح والفضاء الدرامي. ان التصورين بحد ذاتهما متفقان على عبور او مرور ما هو خارج عن الرؤيا: الاستعارة والتلويح. الاول ينقل مادته عبر التشابه / التباين، والثاني من خلال التجاور وهاتان التركيبتان اللتان يكشف عنهما [2] (جاكوبس) (١٩٦٣) تتصدران جميع المعاني والرموز، وتعتبران مفتاح كل التصورات والاستعارات المجازية المسرحية: مفتاحاً للولوج الى طبيعتهما، لسهولة الاشارة الى الواقع وتحريك فضاء (النص والمسرح).

٤ـ نموذجية ونوعيات الفضاءات المسرحية

يرتبط كل ما هو جمالي بالمفهوم الخاص للفضاء بحيث ان عملية امتحان الفضاء كافية لأن ترسم نموذجية فنون المسرحية:

ا ـ يلتمع فضاء التراجيدية الكلاسيكية بغيابه، انه مكان محايد، عابر لايعطي خصوصيته للوسط، وانما يموّن الشخصيات بمرتكزات فكرية ومعنوية. انه المكان المجرد والرمزي لرقعة الشطرنج: وكل فحوى او مدلول في الرقعة مصدره الاختلاف، وان جميع تربيعات الشطرنج غير مجدية.

ب ـ يستسلم الفضاء الرومانسي دائما لبريق الالوان الموضعي ولعلم العاديّات «الذاتي» الذي يتكلف بالايحاء عن العوالم الخارقة بواسطة الخيال.

ج ـ الفضاء الطبيعي، وهو فضاء يحاكي اويقتدي بالعالم الذي يصفه كحد اقصى قيمته المادية ـ بُنيته التحتية (نظام المجتمع الاقتصادي من حيث هو اساس الايديولوجية) إرثه تاريخه ،كلها مركزة في الوسط الذي تُحتجز فيه الشخصيات.

ح ـ الفضاء الرمزي انه على العكس تماماً فهو يطوق المكان، يزخرف العالم الذاتي او الحلمي باخضاعه لمنطق مختلف (ستريند بيرغ، كلوديل، مشاريع الديكور لابيا اوگودن كريج) انه يفقد جميع خصوصياته لصالح توليف الفنون المسرحية وخلق مناخ غير حقيقي بكلّيته.

ح ـ الفضاء التعبيري وهو فضاء يقتدي بالامكنة المثلّية (السجن ،الشارع، المنفى،المدينة،الخ) انه شاهد على الأزمة وعمقها الذي يمزق الشعور الايديولوجي والجمالي.

يراهن فضاء المسرح المعاصر على العديد من التجارب والاختبارات من أجل تعليل بعض المُشَخّصات، وان جميع البحوث المسرحية بل وكافة العروض تصنع موضوعها من عملية تحليل المكان وفحص طبيعة العمل ثانية. ان الفضاء ليس بالقوقعة التي تسمح لبعض الموجودات ان تستقر في داخله، بقدر ماهو عنصر ديناميكي وفعال في جميع تصورات فن المسرحية. ويكف عن ان يكون مشكلة محجوبة عندما يصبح المكان المرئي لصناعة ولكشف المعنى.

فضاء النص

١ ـ يجب ان لايدمج الفضاء النصيّ بالاشارات الحيّزية ـ الزمانية التي يحتويها النص الدرامي: مثلما في الكثير من النصوص التي تتحدث عن العالم (المرسوم ببعض من الواقعية) وان النص الدرامي يتضمن هو ايضا تعابير تدل او تشير للفضاء متممات للمكان ادوات الوصل (اسم شخصي خاص على سبيل المثال) التي تؤدي الى جميع التوضيحات الخاصة لمكان الشخص وزمنه. اذن ان هذه الظاهرة ليس لها اي خصوصية مسرحية واشارات المكان هذه عادة ماتوضح او تتحدد من وجهة نظر المضمون لغرض البيان والتوضيح.

٢ ـ واذا تحدثنا هنا عن الفضاء النصيّ، فلا نقصد الا ماهو موضح في النص، في الطريقة او الصيغة التي تكتب فيها الجمل الخطابات والحوارات لتي تقع في بعض الاماكن، والحالة هذه ان البعد الرؤيوي للخطاب يدرك حسياً وعقلياً في المسرح. وان التوضيحات دوماً حاضرة؛ بحيث اننا نلاحظ حتى من اين ينشأ خطابهم وتداولهم الكلام. وان المسرح لايضع على مرأى من الجمهور الا النصوص التي تجيب على تساؤلاته والتي لايمكن فهمها والتوصل اليها الا من خلال التفاعلية (ظاهرة تكتل بين افراد تتم بأن يكون تصرف كل واحد منهم مؤثراً في الاخر ـ المترجم ـ) وعلى هذا الاساس يُحبّس الفضاء النصيّ ومعمارية الايقاع مسرحياً.

ولكن في غالب الاحيان يدمج الفضاء ببعض الاشكال او الصيغ النصيّة وهذا يحصل بمجرد ما يركز الانتباه ليس على ما يبحثه الخطاب من تصوير ورسم أما يقدمه دراميا) وانما على عرضه (اي الفضاء) ووضعه في شكل ذي دلالة ومعنى : وما إن يوجد نص شعري غايته الاساسية هي التصوير المرجعي حتى يكون بالتأكيد ميالاً الى التّبلور والى التسمر الذاتي (وهكذا تعتبر دراما «حماة القلعة» الفكتورهيكو واحدة من المحاولات التي ارادت ان تثير انتباه المتفرج الى مادية وحيزّية الابيات الشعرية للقصة). ان المؤلف الذي يكرر معاني فقراته لايعطي سوى نتيجة واحدة: ولانفهم النص او سبب التكرار والاعادة فيه، فالمستمع يدرك بل يحس ما تحمله مجموعة الكلمات والجمل ومثلما يقول ر. ويلسون في (Aletter to queen victoria) او في (Iwas sitting on my patio) ان النص يعاد قوله مرتين من قبل ممثلين دون اي اضافة معلومة تقوي من حضور الصورة المعروضة في الفضاء النصيّ).

(١) MANNONI، الوهم الكوميدي او المسرح من وجهة نظر الخيال/باريس ١٩٦٩

(٢) فرويد، المؤلف العاشر، ١٩٦٩ صفحة ١٧٩

* الحديثة (عمل تمثيلي امريكي الاصل يتطلب اشتراك الجمهور فعلياً في التمثيل وتكون الغاية منه إثارة احداث تؤدي الى خلق اثر فني مرتجل) (المترجم)

(٣) آن اوبيرزفيلد ـ كتاب اقرا المسرح ، باريس، ١٩٨٢ صفحة ١٥٣ جاكسوبس ، محاولة في عموم اللغة (١٩٦٣)، باريس

* النموذجية ـ علم النماذج البشرية منظورا إليها من حيث العلاقات بين الطبائع العضوية والذهنية) (المترجم)

دزدمونة

تحقيق معاصر في جريمة راسخة الجذور

نازك الأعرجي

يبدأ الشاعر يوسف الصائغ من حيث انتهىٰ شكسبير، فيدخل الغرفة التي ارتكبت فيها جريمة قتل عطيل لديزدمونة ويجري تحقيقاً معاصراً، ليقدم لنا رؤية جديدة لعناصر الصراع وأدواته ومساراته ونباياته، مدفوعاً بهاجس ان بامكان ابطال «عطيل» ان يقولوا لنا مجددا في أيما لحظة من صدق الكثير من الخفايا والاسرار الحميمة التي لم يكونوا مؤهلين لأن يبوحوا بها لشكسبير وعد مرد. وحسب يوسف الصائغ في الكلمة التي صدّر بها كراس المسرحية، فانه طالما احسّ ان عطيل هو ضحية شكسبير اكثر منه ضحية ذاته ومزاجه وتاريخه وان شكسبير جعله طيباً وساذجاً لكي يمرر مكيدة ياغو، وهي مكيدة غير محكمة الصنع، وان شكسبير بالغ في خلع صفة البراءة والقدسية علىٰ ديزدمونة باكثر مما تستحق أو تستطيع.

لذلك فقد غامر بفتح ملّف القضية واقترح دوافع جديدة يتحرك بموجبها عطيل وياغوو ديزدمونه وكاسيو واميليا

نحن إذن بصدد « إعادة صياغة علاقات الأبطال » «والكشف عن خفايا وأسرار لم يَبُحْ بها ابطال المسرحية لشكسبير وعصره» «واقتراح دوافع جديدة يتحرك بموجبها الابطال الذين اختارهم الصائغ لبطولة مسرحيته من بين آخرين حفلت بهم مسرحية شكسبير وان كان في الواقع قد اختار العناصر الاساسية الفاعلة

وإذا كنا بصدد البحث المقارن بين اخراجين لنصّ يوسف الصائغ، الأول اخراج الفنان الرائد ابراهيم جلال للفرقة القومية (تشرين الاول مسرح الرشيد) والثاني اخراج الفنان الشاب ناجي عبد الامير لفرقة المسرح الشعبي (كانون أول منتدىٰ المسرح) فان ذلك لن يكون مجدياً قبل تقديم المقارنة الاساس بين نصّ الصائغ ونص شكسبير، من أجل التوصل الىٰ ماقدمته كل من الرؤيتين الاخراجتَين للنص باعتباره نصا معاصرا يقوم علىٰ اساس معارضة افتراضات النص الكلاسيكي

يقوم النص الشكسبيري باعتباره «تراجيديا الغيرة الجنسية» علىٰ اساس ثابت يتمثل في دسيسة ياغو واتفاق قوىٰ القدر وحتمية مصائر الشخوص علىٰ تيسير كل المصادفات لقوة الشر المتأججة في صدر ياغو حيث ينتهي المطاف بعطيل الذي هو «رجل لم يعقل في حبه ولكنه أسرف فيه / رجل ليس حاضر الريبة ولكنه إذا أثير وقع في أشدّ التخبط» إلىٰ تصديق دسيسة ياغو في ان امرأته تخونه مع ملازمه كاسيو بدلالة المنديل الذي اهداها إياه فوجده ياغو في منزل كاسيو! والقصة معروفة للجميع.

يقوم نصّ يوسف الصائغ علىٰ اساس وجود هذه الظواهر جميعها، ولكن بافتراض دوافع جديدة. فالمنديل هو المنديل، ولكنه لايسقط من ديزدمونة سهواً فتتلقفه اميليا لتعطيه زوجها ياغو حسب طلبه وبعد الحاح منه، بل المنديل يعطيه عطيل لأميليا من أجل الحب. لكن المنديل يعاود مساره الشكسبيري بعد ذلك، فيذهب من اميليا الىٰ ياغو ثم الىٰ عطيل حيث يقدم له باعتباره دليل خيانة ديزمونة، فيقبله علىٰ اساس ذلك فيقتل ديزدمونة.

أما الثيمة هنا - البديلة للغيرة الجنسية - فهي الاحباط الجنسي أو الرجولة المضيّعة التي يتبادل عطيل وديزدمونه اتهام احدهما الآخر بتبعته لدى اميليا. وعلىٰ العموم يمكن القول ان الغيرة باعتبارها مظهراً لما يمسّ كرامة الرجل، والقتل باعتباره إحقاقاً للحق هو ثيمة عمل شكسبير، والجنس المحبط بتجلياته المتعددة (عجز، شذوذ، خيانه، حب، شبق» هو ثيمة عمل الصائغ.

***

يدخل العصر إذن مكان أرتكاب الجريمة ليرفض مارردده الأف الممثلين لملايين المتفرجين عبر مئات السنين، ويفتح الملف من جديد ومن نقطة النهاية يعود إلىٰ جذور المأساة عبر استرجاع يقوم به الابطال استجابة ونزولاً عند وظيفة ودور المحقق الذي يمثل الوعي المعاصر المشكك والرافض للثوابت الاتية من أزمان قديمة.

ولما كان شكسپير هو خالق هذه التراجيديا فقد اعتمد تطور لاحداث ومرور الزمن وتراكم الوقائع. اي انه قاد جداول العمل منذ منابعها وحتىٰ مصبّها عند مكان وزمان الجريمة (الجرائم)

حيث تبلغ المأساة ذوروتها، وتتحلل عوامل التوتر المؤدية لها امام انكشاف الحقائق

أما يوسف الصائغ باعتباره بانياً فوق العمل فانه اعتمد التفكيك ومجاورة الوقائع متخذاً من أجل ذلك وسيله «التحقيق» وهي الأنسب لانجاز التفكيك المطلوب للزمان والمكان ومسارات الصراع. فالمحقق يقتحم مكان الجريمة ـ كما اقتحمته إميليا وحفنة من شخوص «عطيل ـ شكسپير» في النص الاصلي حيث أجرواهم ايضا محاكمة سريعة توضحت من خلالها الحقائق فقتلت أميليا على يد زوجها ياغو وقتل عطيل نفسه بعد ان جرح ياغو واقرت ديزدمونه وهي في الرمق الاخير انها هي التي قتلت نفسها. وعن طريق التحقيق يطلعنا يوسف الصائغ على افتراضاته المعاصرة لعلاقات الابطال ودوافعهم وهي كما يلي مقارنة بما كانت لدى شكسپير..

حسب شكسپير فان عطيل يحب ديزدمونه وهي تحبه وتتزوجه رغم كثير من الصعوبات. ياغو يكره عطيل ويتملقه وعطيل يثق به ويأخذ برأيه. اميليا زوجة ياغو ووصيفة ديزدمونه المخلصة كاسيو ملازم عطيل والمقرب إليه.

تبدأ دسيسة ياغو حين يعين عطيل كاسيو ملازماُله، يفتعل لكاسيو مشكلة تعضب منه عطيل ويلح على زوجته اميليا ان تجلب له منديلاً من مناديل ديزدمونه، يبدأ باثارة شكوك عطيل ويضع في طريقة الدلائل التي تيسرها الاقدار فلا يلبث عطيل ان (يتأكد) من خيانة ديزدمونة فيقتلها.

وحسب يوسف الصائغ، يقتل عطيل زوجته لانها أحبطت رجولته، وانه هو الذي يَسّر لنفسه الحصول على دليل خيانتها المزعومه. أما ياغو فكان مغفلاً اتخذه عطيل وسيله لقتل ديزدمونة وكان هو يظن انه فعل ذلك، كاسيو يكره ديزدمونه لانه يحب عطيل وانه يرى ان المجد أجدر بعطيل من النساء لذلك فهو مستعد للاعتراف بانه «هو الرجل» إذا كان في ذلك يقين يقود عطيل الى ترك ديزدمونه.

أما إميليا فهي المؤتمنة على اسرار عطيل. اسرار احباط واسرار رجولته المتحققة، فهي عاشقة له حاقدة على سيدتها التي لاسباب لاعلاقة لها بشخصها ذاته تملك ان تنتقي عطيل كما تنتقى الاشياء، في حين لاتقدر هي لان التضاريس حبستها خلف جدار الوصيفة، آن تعلن عشقها له وهي العاشقة الكريمة.

وهكذا فان عطيل الذي يتعب من استحالة «إتمام رجولته» مع ديزدمونه يقتلها بدلالة دليل خيانة كان هو قد أعطاه اميليا في حين ظن كل من كاسيو وياغو انهما قد شاركا في قتل ديزدمونه. كاسيو



ديزدمونه ـ عرض الفرقة القومية

ليتخلص من ديزدمونه وياغو ليتخلص من عطيل

غير ان المقارنة بين «عطيل. شكسپير و «ديزدمونة» الصائغ ليست بهذه البساطة، ذلك ان الشخوص والاحداث والصراعات غير محددة لدى الصائغ كما هي لدى شكسپير، وقد يعود ذلك إلى ان ما أراده شكسپير كان أوضح مما أراده الصائغ الذي هو في موقع المعارضة وليس البناء، لذلك فان افتراضات الصائغ كانت أكثر من حقائقة، واضطراب دواخل الابطال أشدّ فوضى من أن تسمح باختطاط ملامح واضحة لدوافعهم واهدافهم وحتى خططهم وعلاقاتهم.

فعطيل يقتل ديزدمونة عن سابق تصميم وتخطيط ولكنه يظل يحبها، وهو في الوقت الذي يسقط في مهاوي الضعف من أجل اثبات رجولته معها يواصل حبك خيوط التآمر عليها. ومن جانب آخر فهو وإن كان قد اثبت رجولته المضاعه مع اميليا الا ان ذلك لم يؤسس تغيراً في مسار علاقته بأيٍ من المرأتين، بل نجده يوبخ اميليا في بداية الفصل الأول لانها عند جلوسها معه على السرير تزمع خيانة سيدتها. وديزدمونه التي تتشفى بعجز عطيل وتسخر منه وترفض أية محاولة لمساعدته تتشهى الموت على يد عطيل وتقتل نفسها لكي لايقال ان عطيل لايستطيع قتل زوجته!.. في الواقع ان مايقوله أبطال الصائغ عن بعضهم البعض لاينسجم أو **يتناغم** مع مايفعلونه ومايقولونه عن انفسهم، وهناك ملاحظة أراها مهمة جداً، وهي ان ابطال الصائغ لايلتقون، ولايواجهون بعضهم الا في عمليات الاستعادة التي لاتنتمي الى ظروف انتاج الرؤية المعاصرة «هنا ـ الآن» ولذلك فاننا نجد إسرافاً في

«اغتياب» الابطال لبعضهم البعض أو في تقدير قيمة انفسهم ومايفعلون.

فالساحة خالية دائماً أمام البطل لايواجهه فيها غريم أو شريك، وفي ذلك كما لايخفى ترجيح لصوت المؤلف وإحلال لرؤيته وفكره محل فكر ورؤى ابطال عمله. ولذلك فان المتلقي في ديزدمونة الصائغ سرعان مايكتشف ان الابطال هم في الواقع اصوات المؤلف وليسوا اصوات شخصياتهم فيميل الى الاستمتاع بفخامة اللغة وحساسية الرؤية، ولكنه يفتقد الفعل الدرامي وجاذبية الحبكة المتصلة بحركة الشخوص ونمو الصراع وتطور الحدث

لقد اعتمد المؤلف الحبكة البوليسية إطاراً لعمله معتمداً على ان هذه الصيغة هي الاقدر على تفكيك النص، لكنه وقع في أسار الشكل الذي ظهر كأوضح ملامح المعاصرة في العمل، في حين تراجعت جوانب مهمة مثل متابعة الافتراضات الجديدة والعلاقات المقترحة وبناء الشخوص وفق دوافع يتم اكتشافها الآن.

ونظن ان الحبكة البوليسية اغرت الكاتب باقتلاع الشخوص من أرض النص الاصلي، ولكنه لم يعن بالمقابل باعادة غرسهم في ارض نصّ معاصر معارض أو متقاطع مع النص الاصلي، فظلت الشخوص عائمة، وأفضل ماقدمته كان ترديدها لنصّ الصائغ المفعم بالاحساس والشاعرية.

لقد اغرينا جميعاً بمتابعة خلط أوراق المأساة الشكسبيرية ورؤية ملامح جديدة لوجوه ودواخل أبطال عرفناهم، ولم يكن ليهمنا ان تأتي الرؤية المعاصرة باطار بوليسي أو غير بوليسي. ولكننا اكتشفنا ان الاطار الجديد لم يستكمل ذاته بحيث يؤدي وظيفة توصيل حقائق أو افتراضات جديدة. فالحبكة البوليسية تتطلب بعد خلط شديد للاورق ان تبدأ الخيوط التي يظل المؤلف طيلة العمل يعمل على انضاجها - بالاتضاح، حاملة معها حقائق لم يكن يتوقعها المتلقي، وهي هنا أحد أهم ركائز عمل الصائغ كما يفترض.

غير ان المؤلف لم يتابع الحبكة البوليسية في جوهرها، بينما تمسّك بشكلها الخارجي «التجزيّ»، دخول وخروج ابطال العمل، خلط المعاصر بالقديم، استخدام وسائل العصر» مما أدى الى بقاء خطوط الصراع مفتوحة على فضاء معتم. والاصّح ان نقول ان الصائغ القى بشخوصه في الفضاء دون مدارات، فظلت ترتطم ببعضها البعض دون نظام أو رؤية محددة «ليست بالضرورة معاصرة»

ومسألة المعاصرة يمكن مناقشتها ايضاً، فهل قدم الصائغ كشفاً جديداً لخفايا عمل شكسبير مما أسهمت اخلاقيات العصر في جعل الكشف عنه ممكناً؟.. فالحديث عن الخيانة والاخلاق وفلسفتها يرد في اكثر من موضع لدى شكسبير في «عطيل» فها هو ياغو يقول لعطيل «هناك الملايين من الاحياء الآن يرقدون ليلياً في أسرّة ليست لهم. ولايحجمون عن القسم بانها أسرّتهم» ويقول لكاسيو «مالسمعة الأّشيّ فارغ خادع يفرض على المرء، انت مافقدت السمعة قط إلّا إذا اعتبرت نفسك فاقدها». وهاهي اميليا تسأل ديزدمونه حول النساء اللاتي يخدعن ازواجهن:

اميليا - الاتفعلينها انت؟
ديزدمونه - لا، وهذا الضياء السماوي
اميليا - ولا انا في هذا الضياء السماوي، افعلها في الظلام
ديزدمونه - اتفعلين فعلة كهذه لو اعطيت الدنيا كلها؟
اميليا - الدنيا شئ ضخم، وهي ثمن كبير لذنب صغير
ديزدمونه - لاوالله لا اظنك تفعلينها.
اميليا - لا والله. اظنني قد افعلها وانكرها عندما انتهي منها.
.وفي موقع آخر

ديزدمونه - قاتلني الله ان كنت ارتكب خطا كهذا لو أعطيت العالم كله
اميليا - ما الخطا الا خطا في العالم. وإذا نلت العالم لقاء ما فعلت فانه خطا في العالم الذي هو ملك يديك. ولك بسرعة ان تصححية.

***

يقول أي سي برادي في دراسته النقدية لعطيل كما ترجمها الاستاذ جبرا ابراهيم جبراً في تقديمه للمسرحية «عطيل - دار المأمون ص ٢٠»

«ان عطيل لاتتمتع بقدر ما تتمتع به هاملت، لير، مكبث من طاقة كونية ضخمة تعمل في عالم القدر الفردي واللوعات الفردية. انها - بمعنى ما، أقل «رمزية، ويخيل الينا اننا نعي فيها محدودية ما، أو كبتاً جزئياً لذلك العنصر من ذهن شكسبير الذي يجعله قرين الشعراء الصوفيين وكبار الموسيقين والفلاسفه» ويرى الناقد في مكان آخر ان هذا الكبت في ذهن شكسبير ناجم «عن خطة مسرحية جعلها شكسبير حول موضوع معاصر موضوع دينوي كله

وهذه الدينوية أو المعاصرة تم نقلها لدى الصائغ بصيغة تؤكد على الشكل. وقائعية بوليسية تضج بالشخوص المعاصرين والآلات المعاصرة والدافع المعاصر للكشف عن خفايا يعتقد انها ظلت تحت غطاء زمني لم يكن ليسمح بالافصاح عنها.

ولكن في الجانب الآخر عمل يوسف الصائغ علىٰ اغناء النص بهموم انسانية وبرمزية عالية ولغة مكثفة مقتصده ومشحونة، بل متفجرة بالاحساس مما اغنىٰ شاعرية المأساة، وفي رأينا فان خطّي العمل لم يتفاعلا بل ظلّا متوازيين لايخدم أحدهما الآخر ولا يعليه ولا يفّجر طاقاته الكامنة.

فقد عمل الشكل، أو الاطار البوليسي علىٰ إحداث فصل مؤلم للشخوص وخطوط الصراع، وهذا أمر لايمكن ان ينتج الاحقائق سطحية. في حين ان ما قدمه الصائغ من رؤىٰ عميقة ومعاناة بشرية كان يستحق اطاراً يغلب فيه النفسي علىٰ الوقائعي - الخارجي، وخصوصاً التسلطي البوليسي.

المؤلف المعاصر إذن لم يقدم لنا سوىٰ افتراضات نشأت وتفاقمت نتيجة اقتحام صخب العصر لبيت المأساة الكلاسيكية. وحين أفاق الأبطال علىٰ هذا الضجيج لم يستكملوا صحوهم تماماً فراحوا يضطربون ويهذون ويرتطمون بالحقائق والوقائع وببعضهم البعض وبوسائل الاقتحام الجديدة. ومن خلال هذا الاضطراب العظيم قال يوسف الصائغ الكثير مما كان يريد قوله، حتىٰ وان لم يكن الاساس الذي أقام عليه بناءه هو مأساة عطيل بالذات. واننا لنغامر بالقول ان نصّ الصائغ يمكن ان يكون واحداً من اثنين، أما ان يكون مادة اساسية لنص معاصر لاعلاقة له باي جزء من هيكل «عطيل»، وان يكون خطوط عمل عريضة لنصّ معارض «لعطيل»

كيف تعاملت رؤيتان اخراجتيان مع نص يوسف الصائغ؟

حين نقرأ النص فاننا نقوم بالكثير مما يستكمل العمل المسرحي، فنحن نقرأ النصّ من منظورنا كمخرجين أو متفرجين علىٰ عمل مخرج مفترض فيه شئ منّا وشئ من مخرج مفترض أو محدد، نوكل إليه مهمة تجسيد العرض خلال القراءة. ولذلك غالباً ماتحقق قراءة النصوص المسرحية اكتفاء لا يشوبه القلق. أما حين نشاهد العرض فاننا نوكل بمخرج محدد كل متطلباتنا ومطالبنا ومواقفنا وآراءنا وهواجسنا، وننتظر منه ان يحقق لنا اكتفاء مقارباً لما حققته قراءة النصّ.

وهكذا فان تلقي المتفرج الممتاز «الناقد مثلاً، يدخل في شبكة معقدة من الحوار المتصل مع رؤية المخرج واداء الممثلين. حوار قائم علىٰ وعي متكافئ - وليس بالضرورة متطابقاً - يحقق الالتقاء في النهاية «وليس الاتفاق» علىٰ ان ماقدمه كلا المتفرج والمخرج للنص هو أفضل مايمكن ان يقدم.

بالنسبة لمشاهد غير معني بشكسپير أو بيوسف الصائغ فانه



ديزدمونه - عرض فرقة المسرح الشعبي

قد يجد مايكفيه في عرض الفرقة القومية. وقد يفضل ان لايكون المشاهد قد قرأ نص الصائغ اساساً، لانه اذا كان قد فعل فانه سيحسّ بالقلق حيث لن يجد في العرض المساحة الكافية لافتراضاته التي كانت قد نبتت في فضاء القراءة، ونمت حول افتراضات المؤلف وإلىٰ جانبها أو ضّد تيارها.

يمكّن القول ان المخرج ابراهيم جلال استسلم الىٰ نص الصائغ دون قيد أو شرط، وفي الواقع فاننا لم نفتقد اية ملاحظة مما أورد المؤلف «كالانارة الاظلام، الالتفات، الاستعادة، دخول الاشخاص وخرجهم وتوقيت كل ذلك» فكان العرض أقرب الىٰ قراءة مرئية، أو إلىٰ ترديد مرئي لنص مكتوب. ونظن ان في ذلك كفّاً وكبحاً مؤذيين لوظيفة المخرج، فكما ان قارئ النص يمتلك فضاءه الخاص الحافل بالاخيله والافتراضات والتفسيرات، فان المخرج لايمتلك ذلك فحسب، بل يمتلك الادوات والوسائل لوضع هذه الأخيلة والتفسيرات والافتراضات موضع الخلق المبدع.

ولسنا نخوض هنا في دور المخرج باعتباره مؤلفاً ثانياً للنص، بل نناقش دوره في هذا العمل بالذات، حيث ان طغيان الاطار البوليسي علىٰ حركة الشخوص وطرح الافتراضات وملاحقة الاحداث قد فصلت بقسوة بين الشكل والمضمون بحيث تحولت المعاناة والافكار والرؤىٰ الىٰ هلوسات عصابية بدل ان تبني اطاراً فكرياً وفلسفياً ورؤيوياً معاصراً بالفعل، في حين طغت شكليات الاطار المعاصر (محققون، مسجلات صوت، اجراس تلفون،

سيارة اسعاف، حقنه تخدير، وكذلك استعراض وظائف هذه الوسائل «اعادة إسماعهم اصواتهم او جعلهم يخاطبون مقاطع من احاديث غيرهم، أو إفزاعهم برنين جرس التلفون، أو نقل ديزدمونه الى المستشفى بسيارة اسعاف».

انها «معاصرة فادحة» ومبالغ فيها، والاهم من ذلك انها ظلت شكلية وظلت اللغة والرؤية والفلسفة أقرب الى لغة ورؤية وفلسفة شكسبير.

لقد اختفت فداحة المعاصرة من عرض فرقة المسرح الشعبي، واختفى الطابع البوليسي واطاره. وقد وعى ناجي عبد الامير ان منهج المعاصرة الشكلي لم يكن ضرورياً من أجل الافصاح عن كون الرؤية الجديدة هي رؤية معاصرة وفي الواقع فان الرؤية الجديدة ليست معاصرة تماماً، فالصائغ لم يهدف في نصه الى إقامة معارضة لأخلاقية ذلك الزمان، أو اطره القانونية أو العرفية..الخ، بل أراد الحفر في افتراضات شكسبير من أجل تقديم حقائق جديدة داخل البنية الفكرية والخلقية والعرفية للنص المنتمي الى زمانه، ولذلك فان رؤية تحفر في أعماق افتراضات الصائغ ايضاً، كانت اقدر على مخاطبة وعي المتفرج المعاصر، من الانسياق في تقديم واجهة معاصرة يغلب فيها الشكل على الجوهر.

ان ما فعله ناجي عبد الامير هو الاستغناء عن معظم البهرجة الشكلية للشكل المعاصر. حيث الغى مساعدي المحقق وجميع الادوات والوسائل المعاصرة وحول المحقق الرئيسي الى بطل من ابطال العمل، وليس مقحماً او متسلطاً عليهم أو موكلاً بكشف اسرارهم. واتاح له ذلك عمله على الغاء المظاهر النامّة عن النصر. فألبس ابطاله ملابس معاصرة جميعاً، بينما لبس ابطال الفرقة القومية ملابس عصر شكسبير. وبالغاء الاقتحام الخارجي لبيت المأساة الشكسبيرية، استطاع مخرج المسرح الشعبي إعلاء شأن النفسي والفلسفي والرؤيوي حين الغى المجابهة بين الكلاسيكي والمعاصر، واتاح للشخوص ان تهدأ قليلاً لتغفي بما في دواخلها في جو غير مستفز أو معادٍ.

وبغياب التفكيك الذي تقتضيه وظيفة المحقق، فقد عمل المخرج على ربط خطوط الصراع التي ظلت مفتوحة على الفضاء – في عمل الفرقة القومية ببعضها البعض محققاً بذلك انسيابية مرنة في خلق علاقة درامية بين اجزاء التحقيق البوليسي استعاض بها عن حضور المحقق، الذي كان لدى (القومية) حضوراً مبالغاً فيه واستعراضياً، بينما تحول لدى المسرح الشعبي الى حضور تحريضي رابط.

وبذلك استطاع عرض المسرح الشعبي ان يفسح فضاء ومساحة تبرز فيها فخامة لغة الصائغ وشاعريتها وجمالها، وهي التي كانت اساساً نقطة استقطاب مشاهد عرض القومية، اكثر مما كان عليه الصراع وآليته ومساراته ونتائجه.

اننا في عرض المسرح الشعبي نملك ان نتنازل قليلاً عن مطالبة المؤلف بنتائج التحقيق والاسرار التي قال الابطال سيكشفونها له دون شكسبير، فقد رفع عن العمل العبء الذي كان يرهقه «والوقائعية الاجرائية» وأمكن للرؤى الفلسفية ان تجد لها مكاناً في فضاء العرض وفضاء الفكر ما بعد العرض. لقد قدم اداء الفرقة القومية فخامة الحضور الشكسبيري، وقدم ابطال المسرح الشعبي احساساً مرهفاً لدواخل الشخوص، وقدمت خشبة المسرح لعرض الفرقة القومية سطوة العروض الكلاسيكية، وقدم بيت منتدى المسرح طابعاً بيتياً ملائماً وخارطة تحرك ممتازه لخطة المخرج بربط اجزاء النص الذي فككه التحقيق.

ويجدر بنا أن ندرس تأثير المكان على رؤية المخرج واحساس الممثل بالنص. ففي مكان كمنتدى المسرح يقدم الممثلون دائماً اداء مفعماً بالحس تنقصه الفخامة، ويقدم معظم الممثلين على خشبات المسارح اداء «مفعماً بالفخامة ينقصه احياناً شيّ من الشفافية.

ماوراء الصورة

الاشارة الاولى لصورة الذاكرة

د. صلاح القصب

مسرح فرضية صورة الذاكرة..

تطورت الصورة وتجذرت في اعماق الشعر ودخلت مرحلة ما اسميه بمسرح فرضية صورة الذاكرة وهي (اضافة ومدخل جديد للصورة ففي هذا المسرح سنلغي سلطة ذلك المصطلح الاكاديمي او ما يسمى بدكتاتورية المخرج.. ذلك لان روح الجماعة بتفكيرها المتعدد واحلامها المختلفة هي التي تستطيع ان تحدد فرضية العمل من خلال استحضار الذاكرة والدخول في مدن الذاكرة الملونة. حيث شاخت الصورة وهرمت واصبحت ذكرى دونها النقاد وتحدث عنها المسرحيون ولا امتلك منها الان سوى زمن متوقف محيط داخل ما نسميه (الصورة والارشيف ومجموعة صحف وبيان وصور فوتوغرافية باهتة).

....

الاشارة الاولى

الاعشاب الصوفية:

احرف صوتية ـ قلب مهرج، زهور شمالية، غرقى يهبطون للنوم.. زمن لا يستطيع ان يستدير، يدوم الملائكة اثوابهم الصوفية في اعشاب الفولاذ والزمرد.

الاشارة الثانية

في البدء كانت الشفرة:

يقوم المسرح الصوري على شبكة من التكوينات والانسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية او عفوية وفق ايقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة لا يهدف ايصال معنى محدد كما في المسرح التقليدي او تثبيت ما يسمى بـ «التمركز المنطقي» كما يقول الناقد البنيوي جاك دريدا وانما يقوم بارسال مجموعة كبيرة من الاشارات والعلاقات والدالات الى المتلقي عبر سياق وشفرة لتتولد في ذهنه مجموعة مدلولات. ويستبعد العرض في مسرح الصورة اي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم عادة في العرض المسرحي التقليدي كما انه يلغي قدر المستطاع اي شكل من اشكال الحوار ويستعيض عنه بلغة الحركة والتكوين والايماءة.

الومضة الثالثة

ماوراء فوضوية الصورة / فوضى المرئي / المرئي في طور التجلي / تجليات الذاكرة المرئية.

١ ـ اضفاء الجو الطقسي على العرض.

٢ ـ التاكيد على اشكال السلوك والافعال التي يفرزها اللاوعي في حياة الشخصية.

٣ ـ الرموز والاشارات المتعددة لمفردات الصورة عن طريق تعدد وظائفها وايماءاتها الجمالية والفكرية.

٤ ـ عدم ترابط الاحداث وتقاطع حلقاتها باستخدام اسلوب الهدم والبناء المتكرر للحدث او الحالة الواحدة بحيث لا تنمو الافعال نموا طبيعيا كما هو الحال في الحياة او المسرح التقليدي.

٥ ـ تحفز طاقة المخرج على التخيل واعادة بناء تركيب المشاهد المتهدمة.

٦ ـ الصورة تبدا من حالة شكلية فوضوية قلقة لتنتهي الى

حالة اكثر قلقاً بالنسبة لحركتها في ذاكرة المشاهد. حركة لا شعورية.

٧ ـ الصورة هي رؤية الرؤى متوغلة في ما وراء الظواهر قوانين الكون والحياة الكبرى.

٨ ـ الصورة توغل في مناطق السر وتعيش هذا الاكتشاف ويأخذ مدارها الفلسفي بان يكشف نتائجه للآخرين بقراءات متعددة.

٩ ـ الصورة تميل الى الالتباس والتداخل في بناء شكلها الجمالي وصولا الى التجلي الصوفي المطلق.

١٠ ـ الصورة تسعى الى تحير الخزين اللاواعي المكبوت في العقل الباطني للمتلقي وتوحيده مع طقسية العرض.

١١ ـ لا تنتمي للفن الراكد الذي لا يمنح حركة للفكر وللتصور العظيم ان ينطلق في تامل وصلاة للروح.

١٢ ـ انها لم تدرك شيئاً على نحو قاطع ونهائي وليس بمقدورها ان تحيا وتتالق من دون ان تضع الاشياء باستمرار موضع الاستفهام. فالمسرح الصوري هو كم من الحركات المتداخلة الاجزاء والتي هي في حالة صراع للتشكيل او هي السعي لاكتمال الشاعرية فصراع هذه الاجزاء هو وليد افرازات ذهنية فلسفية اندفعت من فكر المتخيل، انما الصراع المفكك الممنهج للتنظيم وبدونه لن تكون الصورة في حالتها الشاعرية ولن يكون للمثير والمدهش فيها مجال.

والصورة في هذه الحالة لون من الوان التواصل الذ تخلقه في اثارتها للمثير والمدهش والعجائبي والفانتازي انها عالم سحري والسحري له طقوسه والدخول اليه بعد لحظة اندماجية الى العالم الحلمي عالم الميثولوجيا والرموز والاساطير انه التدحرج الى بدائية الفن حيث ينصهر الكل في الخلق لتولد اللحظة العليا بلحظة التوحد ففي هذه اللحظة تكون الصورة في اوج طقسيتها انها حالة من التجلي تتوثب الى المطلق في تحديد الشكل والجمال الذي يفجر المضموز الذي نبحث عنه فهي بناء انشائي، اشكال جديدة، اجزاء مفككة، البدائية، المشاعر، الحياة، الفكر فلسفة، ابجدية (القراءة النص) حركة. (جدلية مع المتفرج)، شعر، كناية اخراجية، تفجير النص، غموض في العلاقات البصرية تغزو الزمن بالزمن.

تذوب الشخصية في الشخصية والصورة في الصورة والذاكرة في الذاكرة بحيث لا يبقى في النهاية الا كومة من الرؤى المحطمة والتي تشيخ فيها الذاكرة ولا تستطيع ان ترى الا ظلال الذاكرة في وحدتها وبحثها المعذبين.

الإشارة الرابعة

اكوان في ذاكرة الحلم / رحيل ذاكرة الصوت

انها تلك الاحلام التي لا تتذكرها عندما تستيقظ. انها الاصوات التي تردنا من زمن لا نتذكر منه شيئاً سوى احرف واصوات محاولاً تركيب الاحرف والأصوات التي تبعثرت في اركان هذا الكون الواسع كي اكون جملة «عرض مسرحي» .. ولكنها تمحى ثانية وتتلاشى في رحيل الذاكرة، صوت بلا حروف ونقاط!، ..!، ...!،... صراخ هذا ما يتبقى من العرض.

الإشارة الخامسة

تشكيل الاثر / مستوطنة العظمة

لغة خاصة بالعمل الفني الذي يبعث في سامعيه شعوراً بـ (الكونية) اي التحرك اللانهائي خلف كل مستوى راسخ للمعنى التي يتاسس فيها وبالتحويل الدائمي للمعاني الحقيقية او المباشرة الى معانٍ مجازية. كما ان الروح العظيمة التي تسكن في الفن التشكيلي هي التي قذفت صورة الذاكرة وفرضيتها في فناء الفن العظيم فالتاثير التشكيلي كان له الاثر الكبير الذي منح الصورةوذاكرتها حركة وتصوراً عظيماً في فهم سرية هذا الفضاء الشاسع اللامتناهي الذي هو مصدر مهم بالنسبة للفلسفة .. عالم الفلسفة الذي كان له تاثير كبير في منحى هوية الفن التي تقبلتها في تامل وصلاة.

الإشارة السادسة

الهاجس الاثيري وتمرد الموتى

ان الصورة وذاكرتها حركة مركبة إنها خلية كونية تدفن في ساتيو يلازمها، التاريخ، الاسطورة، السحر، الفيزياء، الكيمياء، والبايولوجيا والعلوم القديمة وغيرها. انها تحاول او تقدم لك الواقعة الانسانية بطريقة مركبة.

الإشارة السابعة

(تجليات الذاكرة المرئية)

ان النص المسرحي ما هو الا نتاج فكري ترمس ميت علينا ان نستحضره الى زماننا بحيث يبدو قريباً الينا لذلك فانه خامة اولية ميته لا ينبض فيهـا وهي لهذا مـادة ميتة الايقاع متحجرة الزمن ولابد لها ان تتحـرك وتستحضر كل الارواح الهائمة في هذا الاثير الازلي تستنطقها.... الا انهـا تفلت ولا تستطيع الامساك بها ولهذا فان الصورة وذاكرتها فقط تستطيع ان تستذكـر ملامحهـا ولكن بصعوبـة وقلق عظيمين. فالنص هو حلم متدفق يمنحنا احقية تثير فينا كل ذلك الكم الذي يعيش في عمقنـا. انه احسـاس بـالدهشة والانبهار تجاه تلك العوالم التي تتحسسها ارواحنا فقط.

الأحلام، العذابات، الفرح، التأمل، الغربة، الظاهر

كما ان الرسالة الجمالية تعمل بوصفها نظاماً متواصلاً متعدد المستويات. إنه يتحـرك من مستوى الى آخـر وبهذا يصبح معناه المباشر مجازاً ينوع من التسلسل اللامتناهي. ونتيجة لذلك لن نصل مطلقاً الى تسجيـل نهائي او قـراءة نهائية للرسالة الجمالية لان كل غموض يولد تشابهاً آخـر محطماً للقواعد في المستويات الاخرى ويدعونا باستمرار الى ان نعري ونعيد تجميع ما يبدو ان العمل الفني يقوله في اية نقطة كما ان عالم الفلسفة الذي كان له تاثير كبير في منحى هوية الصورة وذاكرتها في تامل وصلاة لهذا فان سرية الموت وقلقه المخيفين قد اثرت في الصورة وحركتها وجعلتني اكمل جملة «الموت» ومنطوقها الفكري والفلسفي ببنـاء وتركيب ثانٍ لتلك الجملة التي قد اثرت بي ومنحتني حقاً اثيرياً بان امنح الصورة وذاكرتها لغة خاصة تبعث في المتلقي شعوراً برهبة وتـامل عـظيمين لقراءة هذا الكـون الذي يحيطنـا بسريته غير المعلنة.

ولهذا تسكب الالوان كلها في حزن الصورة الازلي والتي تكون دائرة يشطرها فيصل هو فيصل «الحياة ★ الموت» ضمن سيميولوجية ـ اشارية.

ثم مـا يتفرع عن الحيـاة من (حب ـ فن ـ حضور ـ قلق ـ خوف) ثم ما يتفرع عن الموت من (اغتراب ـ لاوعي ـ ظلمة ـ غياب) وما بعد الموت، وهي اشارات تبعثها حركات النص لا تستطيع الكلمة ولا الحوارات الطويلة ان تجعلنا نرى الخفي السري الاثير الذي يلامسنا الا عظمة الصورة وذاكرتها إنها حالة قدسية في الشعـر الملون تنشره الروح الهائمة في مساحات العرض المسرحي.

فـالعرض المسـرحي ابتداء بـالمؤلف وانتهـاء بموت العـرض المسرحي بشكله الاكـاديمي يضعني دائمـاً امـام تساؤل ملح كيف استطيع سحب روح المؤلف الشاعر الكاتب الهائمة في هذا الفضاء، كيف نستطيع ان نعيد تلك الارواح او الذكرى التي نطلق عليها مصطلح العرض المسرحي، كيف نستعيد ذلك الهاجس الخفي الذي انجز هذا العمل.. هذا هو دور المخرج في ضوء مفهومي الفلسفي والذكرى. انه شاعر.. صديق للروح والصفاء والقلق والفـرح والعذاب. انني لا افكر بانقلاب مسرحي بقدر ما اريد ان اشكل عـلاقات مـع ارواح هؤلاء الشعراء لهذا هنالك اجد ان من الصعوبة ان اقتنص روحه لذلك تجدني اعيد العمل باشكال متعددة كي امسك بروح الشاعر والكاتب.. ان الروح الهائمة في فضاء مكان العرض علينا ان نراها ونتلمسها ونشم رائحتها ومن هنا فلا وجود للفراغ او ان الفراغ هو عبارة عن الجو الذي تتحرك وتتداخل فيه الاجسام والارواح. ومن ثم فان الاجسام والارواح في عصر الحركة والسرعة هذا لا تستحضر الا على هيئة حركة وضوء واللون عندي عبارة عن لحن لا يحمل الا صورة قزحية ايمائية.. فكل شيٍ في حركة الذاكرة وصورتها في حركة وتغير سريعين علينا ان نرى ونتذكر رائحة الهواجس السمر والحمر.. ان كل هذه الاشياء وليدة شعاع واحد من الضيـاء، ينبغي ان تجتمع في تشييـد عجيب ان في رائحة الارواح ما يهيج في صورة الذاكرة حلم عميق ويخيل للمتلقي انـه يسمع من البعيد اصوات مـزمار جليلة عميقـة.. ان العطور والألوان والاصوات لتلك الارواح المستحضـرة في فضاء المسرح. الكاتب.. الشخصيات.. الزمن.. الانبعـاث.. الموت.. كلها تستجيب لبعضها. عذبة كلحن المزامير خضراء كالمروج لها امتداد الاشياء التي لا نهاية لها كالعنبر والمسك واللبان والبخور التي تنشر الفكـر والحواس.. كيف نـريد للمخرج ان يستقروا ان يضع توصيات انه يحاول ان يقتنص تلك الارواح التي تؤسس العمل الفني او الادبي انها الحمى والهذيان فلنعد الى اعمق اعماق كيمياء الكلمة، بل فلنخلف حتى ذلك وراءنـا من المحافظة على قدسية شعـر المسرح وحركته، علينا ان ننطق الصمت والليل والاشياء التي يعجز

عنها التعبير.. ليست هناك نقاط بعد نهاية الجمل وليست هناك نهاية للجمل هنـاك هديـر من الصور التي تفجرها الذاكرة المتوحشة فالصورة ازلية مادام الكون ازلياً والكلمة تموت بعد نطقها مباشرة ولم يبقَ منها اي شيْ.

الإشارة الثامنة

الزمن الرابع

الصدفة هي اسـاس التشكيل الصـوري في استفزاز الذاكرة وحركتها. إنها قادرة ان تهدم كياناً لتؤسس كياناً آخر وشكلاً آخر وزمناً آخر لذلك عندما تستقر وتحدد الشكل او الحركة وكما هو دستور المخرجين التقليدي الذين يثبتون الحركة والشكل في دفاتر مديري المسرح، فـاننا بـذلك نقتل الزمن. كيف يسمح المبدع لنفسه ان يكرر شكلاً مسرحياً كان قد ثبته منذ اسبوع، هذا يعني بانه قد اصر على قتل الزمن وعندما يقتل الزمن ستتوقف كل الانشطة التي تخلق وتكون حركة الابداع الذي لا يعرف السكـون، نفكر في كـل لحظة، والتمرين المسرحي هو ضوء وصلاة توصلنا الى اجزاء السر العظيم الذي يسكن ذلك الوحش الاخضر العزيز (الصورة) التي تمجد الحركة المغامـرة، والارق المحموم، انهـا تمجد الحياة بكل عنفوانها وجمالها وصفعاتها ووخزاتها. وعندما نصل الى جزء من اجـزاء هـذا السر العـظيم الذي يسكن الصورة وحركتها علينا ان لانندهش بل نسعى الى تحريك اذهاننا من جديد لحل كل عناصر هذا الاكتشاف لننتقل الى اكتشاف جديد في سلسلة اكتشافات لا نهائية في حركة الكون اللانهائية ليس هناك توقف في حركة الابداع.

الصدفة لا تكون غايتها محددة في تحقيق هذا الاندماج اللحظوي اي من آنية وقوع الايهام بانتهاء هذه الحالة بل في دلالات وافتراضات تتمدد وتتخطى هذه الحدود وتتحـدى اللحظة الانية لتدخل في حركة المستقبل، لا نريـد ان نبهر المشاهد بل نقذف به في محطيات الفلسفة والفكر.

الإشارة التاسعة

الاستهلال

١ ـ التاريخي يتجمد لحسـاب هيمنة المعـاش في تفاصيـل الصورة اذ تصب الصورة الزمني بالحمى والصفق ليقودنا لزمانٍ آخر تضيع معالمه ببطْ المرئي.
٢ ـ منهـج الصورة يـرمي الى توسيـع التجربـة الذوقيـة للمتلقي في ذاتها بعيداً عن النظريات والمذاهب الجاهزة.
٣ ـ عرض الصورة هو اكتشاف دائم ومتواصل في كينونة اللغة نظام مقرئ في سيرة الصوت.
٤ ـ العرض هو قداس شخصي خالص للمتلقي يعيد عناصر الصورة بطريقة يتفرد بها لوحده وبشكل مغاير مع الاخرين.
٥ ـ عرض الصورة لا يتحقق وفق سياقات تطورية.
٦ ـ العـرض الذي تريـد الصـورة وذاكـرتهـا نشـره هـو مستوطنة العظمة وتشكيل الاثير.

قراءة في نص فيدر راسين

د. عقيل مهدي يوسف

تطلق في الغالب توصيفات عدّة على «وظيفة» المخرج المسرحي، ولكننا لو حاولنا دراسة هذا الفعل الفني المتعالي الذي ينجزه المخرج، ونقصد به: «العرض» المسرحي، لوجدناه وليد احتكاك شرارة النص مع شرارة الخطة الاخراجية، حيث تنبثق البذرة من اللحاء «الادبي» الى «الحقل» العام، والفضاء الخارجي: فضاء الجمهور، في دراستنا، اخترنا ـ نصّاً ـ دراميا نحسب انه غير معقد بالنسبة للدارسين لاعتماده بشكل رئيس على «ادبيته»، أي على لغته الشعرية، وحبكته التي تكاد تكون معدومة التفرعات، وشخصياته البسيطة، ساطعة الوضوح.

سنؤثر الشواهد والاقتباسات، التي تؤكد تعدديّة المناهج لنقارب نص «فيدر» تأليف ج. راسين ونرى التباسه وإشكاله عند معاينته اخراجيا، وعلى وجه الخصوص عند الشروع بتحليله في الخطوة الاخراجية الاولى.

ان إحالة النص الى «المأساة» تتاتى من جدية معالجته لحوادثه المفجعة وشخوصه المتسامية، باعتبار ان المأساة ـ عند أرسطو ـ هي:

«محاكاة لفعل جدّي كامل، ذي طول معيّن. لغتها موشاة بكل زخرفة فنية، والانواع المختلفة منها توجد في الأجزاء المنفصلة من المسرحية. وهي على شكل عمل وليست على شكل قصة، وهي تقدم عن طريق الشفقة والخوف بالتطهير المناسب لهاتين العاطفتين.»[1]

ان بذور هذه «المأساة» موغلة في القدم حيث وردت في سير آلهة الاغريق فالبطلة «فيدر» ابنة مينوس ملك كريت من زوجته باسيفاي وحين اقترنت بالملك تيزيه سرعان ما كلفت بابن زوجها الأمير هيبوليت وآشتهته وإذ كفّ الأمير الشاب عن نزوتها حنقت عليه، واتهمته بمحاولة اغتصابها، فدعا تيزيه على ولده بلعنة الآلهة، فصرع الاله بوزايدون هيبوليت، وسرعان ما استبد الحزن والندم بفيدر، فتجرعت بيدها كاس المنون[2]. ويقال ان هذا النص كتب على يد يسوربيدس، وبسوفوكلس، وان راسين اقتبسها من الأول الذي سمّاها (هيبوليت المتوّج) وحين قدمت في مسرح بورجوني عام ١٩٧٧ عولجت وفق عقلية جديدة اذ حاول مؤلفا ان لايجعلها «راي فيدر» تتهم بلسانها هيبوليت لانه (اي راسين) كره ان تجري هذه الفريّة الوضيعة على لسان ملكة كريمة المحتد، لذلك سارع الى جعل وصيفتها هي التي تقدم بفعل الزور هذا انقاذاً لحياة سيدّتها، وصونا لشرفها، فضلاً عمّا قام به راسين من تمهيد جديد، في حبكة النص، حين اشاع نبأ موت تيزيه وهو يجوب الآفاق، ويكابد الأهوال والخوارق، ليمّهد لبطله فرصة البوح بحبّها لـ «هيبوليت».

ان القراءة الاخراجية ـ الاولى ـ هي قراءة ادبيّة لامحالة، ونقصد بالادبيّة، انفتاحها على البعد الفلسفي ايضا. وعن هذا الكشف الاول يقام بناء الاخراج، لذلك تتعدد العروض المسرحية، وتتباين، وفق اختلاف القراءة وتباينها كذلك. ان «بوالو» الناقد الكلاسيكي ـ المحدث لم يجد فيها سوى «الالم العفيف الذي مُحنت به فيدر»[3] ووصفها «شاتوبريان» بالمسيحية التي لم تدركها نعمة الهوى.[4] ان من النقاد من يعتبر راسين الاب الطبيعي لمسرحيات الأزمات المتلاحقة والمتسارعة نحو الحل السريع، وانه يوزع انغامه وفق نبضات الطبيعة الانسانية، اوان اداءه لايعتوره نقص او خلل، اما «الآرادیس نيكول» (*) الباحث المسرحي المعروف، يجد فيها «بساطة الحركة وقلة الحوادث التي تصلح لمُ يوم واحد، وان موضوعها تدفعه نحو هدفه، «صور من الميول والانفعالات والعواطف في الشخصيات»، وان فيدر عند راسين ـ كما يقرر نيكول ـ غلبها شعور بالخزي والعار والحزن، اكثر مما شعرت بالخسارة، فانتحرت. ولو تابعنا تحليل ـ نيكول ـ لوجدنا ان هذا النص يبدو كما لو

كان مكتفياً بنفسه، او غير قابل للاخراج، لا لصعوبته بل العكس هو الصحيح، لسهولته!! اذ انه لايتيح

«للمثل والمخرج مجالاً من الإمكان الفني الذي يوجد في مآسي شكسبير وفوزها في حياتها على منصة المسرح لذا كان من النادر تمثيل مسرحيات راسين خارج فرنسا، بل لاتمثلها في فرنسا الا فرقة تواصل رسم تقاليد عصر لويس الرابع عشر».

اذن اين القيمة التي يجدها نيكول في صنيعة راسين هذه؟ يقول، لقد «بين راسين ان تحليل الحركة الباطنية بدقة يجتذب الجمهور، لا الاعمال العنيفة وكثرة الحوادث!! ان البحث المقارن الذي قام به ميلت وبنتلي[٦] بين فيدر راسين وهيوليت يوربيدس، بيّن لنا الرغبة في البحث عن الاب، تحلّ قبل نهاية الفصل الاول، وحبّ هيبوليت الأسيرة والده (اريسيا) اثبتت على انها بداية الحبكة الثانوية. اما المشكلة الاخيرة، وان كانت صغرى فانها ناتجة عن عداوة فيدرا لهيبوليت وهذا ما ساعد على اذكاء الصراع الاسلي، وادّى الى الفجيعة . في حين لم يكن الاستهلال، او التمهيد عند يوربيدس، سوى «مونولوج» مسرحي! وهذان الباحثان الأصيلان لاحظا بجد، «وحدة النغمة»[٧] فالشخصيات تجتهد في الإبتعاد عن الحياة الوضيعة بحزم، وعن اللمسات الهزلية بلغة ثرية منتخبة، واخلاق اكثر ترفعاً عن الحياة الدنيوية، ونتيجة للتقيد بالوحدات الثلاث، انتشر التقليد الدرامي في كتابات الكلاسيكية المحدثة عن استخدام الأصفياء، وهذا ما قلل من عمل الممثل فوق الخشبة ، ليبرز الطاقة الآدائية، وجمالية الصوت لدى الممثل نفسه.

حكاية «فيدر» لراسين:

منذ الاستهلال يقرّر هيبوليت في البحث عن ابيه بعد غيبة شهور ستة، اما نجيّه «تيرامين» فيعتقد بلا جدوى البحث، اذ لعل الاب الآن يخفي غراماً، ويخدع عشيقة! ويرد هيبوليت بالدفاع عن حرمة ابيه، وباعراضه عن نزوات الشباب، وان فيدر استطاعت ان تثبت قلبه الذي شاء القدر الّا يثبت على هوى، انه حين يقوم بالبحث عنه فانما يقوم «بواجبه». ويرى تيرامين ان مصدر عذاب هيبوليت هو وجود فيدر، التي امرت بنفيه في الحال ما ان «راته». لكن قد آلمّ بها داء تصرّ على كتمانه. هيبوليت لايخشى من عدوانها:

«فليس لها في نفسي اي اثر، انه هارب من وجه عدوة اخرى، يبادلها الحب ، هي «اريسيا» سليلة أسرة شاء القدر ان تناصبنا العداء.

«فيدر تخاطب وصيفتها إينون: لاتسيري بنا اكثر من هذا القدر، ولنتوقف هنا ياعزيزتي فلم اعد استطيع الوقوف وقد خارت قواي. ان ضوء النهار الذي جئت اشاهده ليعشي بصري.»

ان كل ما حولها يعمل على تعذيبها، حتى حليّها، وخصلاتها المفقودة على جبينها، وهي تطلب من كوكب الشمس، الموت الذي انجب اسرتها المنكودة، وتفلت منها رغبة، تقول : ياللآلهة ليتني كنت جالسة في ظلال الغابات فيعن لي ان اتابع بعيني عربة منطلقة في حلبة السباق، يلفها غبار تلك البقعة الكريمة!

«وهذه إحالة الى ولع هيبوليت بالعربات التي تثير مثل هذا الغبار! وهو يقود عربته»

وسرعان ما تدرك انها تهذر بالجنون، حيث انطلقت بها الاماني وطاش فكرها وتضع «اينون» امامها هذه النصيحة، لتفاضل ما بين خيانتها لزوجها الذي ارتبطت معه بالعهد، ولكنه غدر بابنائها المساكين و إعادة الأمل الى ابن الأجنبية (الامازونية) التي انجبت فتى متغطرساً يناصبها واسرتها العداء.

فيدر: تقول لقد امتدت بي حياة الاثم اكثر مما ينبغي ان يديها بريئتان من كل ذنب وتتمنى ان يكون قلبها مثلهما(...)يالنقمة فينوس، ويالغضبة القدر! ما اشد ما اضل الحب امي!!

وحين تتعرف الوصيفة على سبب آلام سيدتها بشخصية «هيبوليت» تكتفي فيدر بالقول: انت التي ذكرت اسمه! فها هي فينوس في كامل سطوتها تنشب اظفارها في فريستها وحالما تستشعر فيدر هول جريمتها ، فانها تكره حياتها وتستبشع حبها، وتتطلع للموت لتقضي على شهوة حبّ اثيم. وحين تنقل «پانوپ» نبأ موت زوجها ترى اينون بان:

لن يؤرق ضميرك بعد اليوم شئ، واصبح ما تشعرين من عاطفة لاعجة امراً طبيعياً. فقد قصم موت تيزيه هذا الرباط الذي كان مصدر الاحساس بالبشاعة والاثم في حبك.

وما ان تقابل «هيبوليت» فانها تستشعر دمها يتدفق جميعه الى قلبها وتنسى إذ راته ما جاءت تحدثه في امره:

آه يـاسيدي، انني لااؤكـد لك ان السماء قـد شاءت تستثنيني من هـذا الحكم العـام. إن مـا يـشيـع الاضطراب في نفسي، ويفترسني، انما هو همّ آخر غير الذي يطرا ببالك.

وتقول ان زوجها لم يمت (طالما هو حي فيك) مخاطبة هيبوليت وتضيف: (احبه على صورتك انت كما اراك).

اما تيرامين ـ الوصيف ـ فانه يخبر سيّده هيبوليت بعد هول ما راى بانه اذا شاء الرحيل «فالسفينة معدّة» كل ذلك حـين يعود الاب من رحلتـه، حيّا!! وبعـد ان تتسارع المأساة الى نهايتها الفاجعة، تعترف فيدر:

> انا التي دفعتني القحة الى التطلع بعين دنسة، زانية الى ابنك الطاهر البار. فقـد اشعلت السماء في قلبي نيران عاطفة مشئومة، تعهدتها إينون الملعونة ثم خَشيَت ان يفضح هبوليت سرّ هذا الهوى الذي عـافته نفسـه، واستغلت الغادرة ضعفي الشـديد، فاسرعت اليك تلقي التهمة عليه «تتجرع السم»

ويقول ـ الاب ـ تيزيبه بعد فوات الأوان:

> ولكي تهدا روحه الساخطة، سانزل حبيبته منذ ليوم منزلة ابنتي ، بالرغم من مكائد اسرتها الظالمة[8]

هذا ملخص القصة التي كتبها راسين في مسـرحيته، والتي استهوت (جوتـه)ليقدمهـا في مسرحـه عام (١٨٠٤) معترفاً بان فيدر: «ثمرة طبيعيّة

> جميلة لكنهـا مختبئـة، واذا اراد المـرء ان يجتنيهـا فعليـه ان ينـزع جميـع القشـور التي تشوّهها».[9]

ومن الدراسات المعاصـرة المهمة دراسـة رولان بارت التي حاول فيها ان يفسّر الامكنة التراجيدية، من خلال انظمة اللغة والشخصية (الماساوية) ، وسنحاول ان نوجز اهم هذه الافكار التي ترجمها الى العربية (ادونيس)[10]

ان الامكنة التراجيدية التي يجدها ـ بارت ـ ماهي الا امتدادات ارضية قاحلة تنحصر بين البحر والصحراء، الظل والشمس. و «تريزين» التي تموت فيها فيدر هي تلة مجدبة يغمـرها الحصى، وتصنـع الشمس فضـاءاً نقيـاً واضحـاً مهجوراً والحياة التي تكمن في الظل هي في آن ، راحة وسر، تبادل وخطيئة ليس ثمة، حتى خارج البيت تنفس حقيقي: ليس غير الفضاء المتخلخل، وغير الصحراء. ويفرد ـ بارت ـ ثلاثة امكنة، هي «الغرفة» التي يراها باعتبارها اثر باقي من الكهف الاسطوري، اي المكان المخيف غـير المرئي، حيث تتربص القوة، ولهذا الكهف منفى متواتر: منفى الملك (يمثل جوهر السلطة)؛ والمدخل : وهو المكان الأبدي للتبعيات كلها حيث ينتظر الجميع ، انـه مكان تحـويل ونقـل، يشارك في الداخـل والخـارج معـاً ،في السلطة والحـدث في المحجـوب والمكشوف انه واقع بين العالم (مكان العمل) والغرفة (مكان الصمت) وهو لذلك فضاء اللغة فالانسان التراجيدي الضائع بين الحرف ومعنى الاشياء،انما ينطق باسبابه في هذا المكان.

المكان هنا ليس سرّيا بـالمعنى الدقيق، انه بـالاحرى مكان اعمى، عبور قلق من السر الى العـلانية، من الخـوف المداهم الى الخوف المنطوق: وقوف مفروض على الشخصية التراجيدية، يتمتع بقابلية قصوى على الحركة. في حين يعبّر (البـاب) عن التماس بـين الصياد وفـريسته، عنـده تكون الرعشة والسهر، واجتيازه غوايـة وخرق، ويبقى الجـدار الذي يتنصّت معبـراً عنه من خـلال (الحجاب). ويـلاصق (الخارج) المدخل والغرفة مع طبيعة مستطيلة ضيقّة للسور التراجيدي: وتغـوص جدران القصر في البحـر، حيث تطل الادراج على سفن جاهزة للرحيل. فالمسالة هي مسـالة حدّ بالمعنى الطقسي للعبارة: (التراجيديا هي في آن سجن وحماية من الشرير من كل ما ليس هوَ اياها) انه امتداد لما هو غير تراجيدي متضمناً الموت والهرب والحدث، ونظام اللغة في التراجيديا لايموت لانـه يتكلم باستمـرار اما الخـروج من المشهد فهو على العكس انه موت بالنسبة للبطل بهذا الشكل او ذاك. ان الفضـاء الخارجي يتكـرس بضجـر هيبـوليت، ويلعب هنا دوراً بديلاً عن «الموت» فالتصرف يوقف اللغة، بمعنى انه يوقف الحياة ايضاً، ويقتصر التلفظ بالهرب على الحاشية حيث تهمّ بالاقلاع بسفن التراجيديا الجاهزة. ان الخطوط كلها في مسرح راسين تتجه نحو المكان التراجيدي لكن كل شئ يتدبق منه كما لو انه وقع في شرك. انه مكان مذهل اسير استيهامين او خوفين: خوف الامتداد الافقي، وخوف العمق وفي تقويم بارت للبطل التراجيدي يقول انه مسجوْن لايقوى على الخـروج دون ان يموت، فحـده هو خـطوته، وسجنه هو امتيازه، ان استمرار الصراع الذي يلحظه فرويد بين الابناء زمنا ، جعلهم يهتدون الى اتفاق فيما بينهم: ان يكف كلّ منهم عن اشتهاء الام والاخـوات. وهكذا تـاسس المقدس والحرام.

فاعمال راسين تعكس حياة قبيلة بـدائية: اب يمتلك حياة ابناءه بشكل مطلق. نساء يشتهين الرجال، اخوة اعداء

لانهم يتنافسون في اقتسام إرث الاب. ان الصيغة او بالاحرى الوظيفة هي التي تحدد الوحدة التراجيدية وليس الفرد. والحب المباشر، المفاجئ لايصعد ابدا فهو مكتمل ومسلح برؤية صافية، يتجمد في الفتنة الابدية للجسد الخصم، ويكرر باستمرار المشهد الاصلي الذي اوجده، والقصة التي يرويها الابطال لامناء سرّهم ليست اخباراً، انما هي قاعدة سلوكية حقيقية في مستوى الفكرة الثابتة والوسواس اذ انهم يستعيدون ولادة حبّهم. ان هيبوليت رجلاً انثوياً، لابسجاياه، بل بوضعه فالجسم عند راسين انفعال واخلاص وفوضى، اما الجسد التشكيلي فهو تمثال وصفة شرعية للموت انه ممجد ومنظم ،وتقوم الازياء بدور ملتبس كامتداد للجسم، انها تحجبه وتبرزه في آن ، انها تمسرح وضع الجسم والجنس عند راسين لايواجه الاجسام احدهما بالآخر، الا لكي يهزمها، لان منظر الجسم ـ العدو، يشوش اللغة. ان المخالطة الواقعية فشل: اللحظة السعيدة فقط حين يكون الجنس غير واقعي (او وهمي) ولكن الجسم العدو يكوّن سعادة حين يكون صورة، واللحظات الناجحة في الجنس هي دائما ذكريات ولايعبّر عن الجنس، الا عبر السرد، وان الصورة تحلّ محل الشئ، فيدر ابنة الشمس تشتهي هيبوليت رجل الظل النباتي، رجل الغابات حيث يحصل ـ دائماً ـ هذا التآلف بين الشمس المقلقة، والظل المؤاتي. والحال ان الظل يقترن بمادة بوحية تدفقية اخرى، هي الدمع، فسالب الظل هو كذلك سالب الدمع، البطل يعاود الذهاب الى مصدر فشله، لان هذا المصدر هو لذاته نفسها، لذلك يتجمد في ماضيه، وطاقته الجنسية استعادية، اي ان الصورة تتكرر لكن تجاوزها لا يتحقق ابداً. وعن تفريعات «اللغة» التي يراها بارت لدى راسين ، فانها تندرج «كعضو» يمكن ان يحل محل النظر، كما لو كانت الاذن ترى، وهي «عاطفة» ذلك ان الحب والعذاب والموت، ليست هنا الا كلاما. وهي «مادة» تقي وتحفظ (ان يرتبك البطل هو ان يتوقف عن الكلام ،اي هو ان يكشف) وهي «نظام» ذلك انها تسمح للبطل ان يسوّغ هجومه او فشله، ويستمدّ منها وهم تصالح مع العالم، وهي «اخلاق» ذلك انها تسمح بتحويل الهوى الى حق. ان القول هو مفتاح التراجيديا الراسينية، ان يتكلم البطل هو ان يعمل، فالقول يمارس وظائف التطبيق ويحلّ محله. فالخيبة كلها تتجمع في الكلام ويرى ان الزمن المنطوق يتطابق بسهولة كاملة مع الزمن الواقعي، ذلك ان الكلام هو الواقع، ان رولان بارت يفيد المخرج بدراسته الرائدة هذه عن كيفية التعامل مع المكان والشخصية، واللغة، ليوظف ـ ايحاءاً ـ الكثير من لعبة الضوء والظل، والتجاور، وانحباس الحركة، وانغلاق الفعل العضلي، اذ لاملاذ سوى بافق الكلام الذي يمكن التمهيد له اخراجيا، لتنطق زوايا وخطوط ومساحات خشبة المسرح بالمسموع، باصنافه الجهيرة والمهموسة، والصادقة والكئيبة، بالتقاء تجريد المكان، وفضاء العتمة والاشراق، مع حركة الممثل الزاحفة، والراسخة، التي تدلنا على حركة الداخل اكثر من الخارج.

ولو انتقلنا الى مخرج معاصر (جان فيلار)[11] الذي هو من كبار التجريبين المحدثين لوقفنا على حقيقة تبيّن لنا كيفية وجهة النظر التي يرى بها «المخرج» العمل بعين الحرفة التطبيقية عن تلك النظرة التي يلقيها «الناقد» ، فيلار يعتقد بان راسين ماهو الا رجل ادب، وان السلحة المحيطة بالحجرة التي تعجّ بخيالاته، وكوابيسه هي المكان المفضل والوحيد لابداعه المسرحي. ويؤكد فيلار على اهمية اللغة الحوارية عند راسين، حين يذكر طريقة تعامل الكاتب مع الممثل، يقول ان راسين كان يوجه الممثل الجموح (جامسلي) جملة فجملة، وبيت شعر بعد بيت.. كان راسين يقف دائماً في مقدمة الخشبة ويشرف على تدريبات مسرحيته بنفسه. وكان هو القارئ المدهش يركز اعماله، اكثر مما يقودها في مسار جامد.واذا كان التاريخ لم يترك لنا اسم اول مخرج لمآسيه بدءاً من (اندروماك) وحتى (فيدر) فلان راسين نفسه قد اضطلع بهذه المهمة الشاقة..مسرح راسين يضحي اذا اقتضى الامر، بالوضوح اللغوي من اجل شحنة السحر الرنانة في شعره ويتابع ـ فيلار ـ ما يمكن ان يكون عليه العرض المسرحي من خلال طروحات آرتو ،الذي يرى الحوار ، باعتباره مادة مكتوبة ومحكية لاتخص الخشبة بصفة خاصة بل تخص الكتب .فالخشبة ـ كما يقول ـ هي مكان مادي وملموس يتطلب ان نملاه ،وان نجعله يتكلم لغته الملموسة. هذه اللغة الملموسة المستقلة عن الكلام، والموجهة للحواس؛ يجب ان تمتع الحواس اولاً هناك شعر للحواس، كما ان هناك شعراً لغوياً، ويشير ـ آرتو ـ الى ان اللغة المادية الملموسة التي يشير اليها لاتكون مسرحية الا بالحدود التي تفلت فيها من اللغة المحكية، ووسائله في ذلك هي الموسيقى، الرقص، التشكيل (البلاستيكا) ـ بانتومايم ـ ايماء ـ تعبيرات حركية ، اصوات ايقاعية ـ معمار ـ إضاءة ـ منظر (ديكور).

اذن وفق هذه المعادلة الاخراجية، يتحول نص راسين هنا الى كثافة مادية ترى فوق الخشبة، اكثر من ذلك التجريد الذي يمكن ان تحيلنا اليه القراءة الصائتة لحواراته الشعرية، والاكثر من ذلك ان التفسير الشائع، عن تحليل الابطال الراسينيين انفسهم سرعان ما يدحض امام مداخلات نقدية ،وبالتالي اخراجية جديدة، كان يقال بان البطل الراسيني «معتدل» يوازن بدقة بين الحقوق والواجبات!

ولكن باحثاً [12] معاصراً يرى بان هذا (الاعتدال) هو آخر فضيلة يمكن ان يتحلى بها ابطال وبطلات راسين فهم دائماً يندفعون بعواطفهم الى النهاية القصوى، حيث لايمكن ان تكون هناك نهاية سوى الانتحار او القتل ويضيف بان القالب القوي الصلب لمسرحياته تعويض صريح عن التحطم الداخلي، اي فوضى الداخل ، لدى الفرد ،لا الاعتدال!!

اذن هذا التقويم النقدي يشير لنا الى كيفية الحالة التي ستصبح عليها المادة الادبية ـ الدرامية، عند العرض، لاسيما نحن نعرف بان الاشياء تلعب دوراً علاماتياً فوق خشبة المسرح، وتكتسب سمات وصفات خاصة، ومحمولات لاتكون لها في الحياة العادية، اذ ان كل ماهو على خشبة المسرح يستحيل الى علامة، كما يقول، فلتروسكي[13] فضلاً عن ان العرض المسرحي بكيانه الكامل يرتبط باطاره الاجتماعي الخارجي اي ما يتعلق بالجمهور، وهو ينطوي على (اجتماعية) من داخل العرض، لذلك كله لايمكن اغفال دور الضغط الذي تمارسه الإحالة الخارجية على العرض، او ما يقوم به العرض كذلك إذ من المستبعد ان يحمل «التاج» في مسرحية «رتشارد الثالث» دلالة مصاحبة تشير الى «العناية الالهية» وهذا بالنسبة لاي من افراد جمهور معاصر. فالقشور والمصاحبات تتهاوى وتتساقط تبعاً لطبيعة القراءة التاريخية والجمالية والاجتماعية، او ما يمكن ان نسميها بمسار ؛ او افق القراءة الآنية للعرض المسرحي، ولكن الثابت ، هو قانون العلامات المتحرك، او يسميّه كير ايلام: بقابلية العلامة على التحول، فرداء مفستوفيلس يخضع لفاوست من خلال حركة تعبيرّية تستخدمه! وهذا الرداء اثناء ليلة فالبورجيس يعبّر عن السلطة المطلقة التي يمارسها على القوى الشيطانية وكذلك في تحوّل مقبض سيف في مشهد تالي الى «صليب» بمجرد ان يغيّر وضعه، وهلم جرا.

ما الذي يحدث في الاخراج اذن؟

هل هو ضربة ساحر، توجد في فراغ الخشبة، انماطاً تراتبيّة وتنضيدات تخيّلية، ومرئية ومسموعة، وشاخصة رغم طبيعتها المرنة والمتحولة؛ ذلك مانراه. ان عالم الفضاء المسرحي يفوض نفسه سلطة خطاب تكون جزئية فيما لو تعلقت بالأدوات والمناظر والممثلين والمواقف، وتكون شاملة، متكاملة، تفضي بلغة (استعلائية) تعميميّة الى هدفها المتفرد، الذي استشعرنا وجوده، وادركنا طيلة رحلتنا البصرية والسمعية باعتبارنا مشاهدين لوحدات ذلك العرض. فالشخصية هذه التي كانت ترقد متدثرة بالورق، تغادر عقمها الحيواني (نظراً لموقفها في مكان وسط بين الانسان والحيوان. لكن ترقد في اعماق اجساد هذه المخلوقات المشكوك في آدميتها نقاط التقاء رمزية تتمثل في الوعد بتحرير بشرية..)

لقد سبق إن قال جان كوكتو عن جان جينيه، كما تذكر ذلك د. سامية اسعد، انه «جعل الحيوانات تتكلم، وكان يقصد انه يجري الكلام على لسان من لا يتكلمون»

اما حين يلتقي الفنان، بمشاهده فإن الثاني يستكمل بنائية مايرى ويدخل العلامات والاشارات والرموز الى منظومة تلقيه الشخصية ،مستمتعاً بالنسج الحواري والحدثي، الذي رغم حيويته، او مشابهته لذلك الواقعي !الا انه ينطلق من تجريدية فنية تخضع لنقاط بثّ منتخبة، يبث من خلالها الفنان ما اصطفاه من لوحات وقيم فكرية وحسّية الى الصالة، ان هذه المفردات تحيا بفنها على الخشبة، لاخارجها، ويصبح بامكاننا ـ حينئذ ـ من ان نرمق فيها، او نستمع لسرديات ادبية ـ درامية، مباشرة، وشفويةاو محكية، ونتلمس بها وقائع:حوادث تاريخية ـ امثولات ـ اهازيج ـ فضلاً عن تلك التي تنسحب فيها الشخصية عمّا يجب ان تقوله وفق سياق منطق دورها، وارتباطه بالحدث، لتوصل لنا «إضاءات» الكاتب الدرامي، حيث تستهوي المخرج احيانا، بما هي عليه، او انه (المخرج) يضفي عليها، القاً جديداً، وتاطيراً خاصاً من لونه، وهذا ما نسميه بتضمين المخرج.

ان الملفوظ الحواري، الدرامي في العرض غير محايد ،انما هو راهن قيد التنفيذ، والشروع، يفسره الممثل والمخرج حسب خطة موضوعة لذلك ،بدقة وشمولية. ولو استعرنا من باختين[15] لقلنا معه: «ان ملفوظاً حيّا، ينبثق بدلالة في لحظة تاريخية،

داخل بيئة اجتماعية ، محددتين، لايمكن ان يفلت من لامسة آلاف الاسلاك الحوارية الحية المنسوجة من ن الوعي الاجتماعي - الايدلوجي، القائم حول وضوع ذلك الملفوظ، ومن الاسهام بحيوية في الحوار لاجتماعي، وبالاضافة الى ذلك، فان الملفوظ منسوج ن ذلك الوعي المتصل بالموضوع».

يحتوي العرض المسرحي، اذن على تعددّية خطابية من اخل بنيته، حتى ان اشتملت على خطاب اعلى واشمل، وحدها، فالعرض يخاطب اجيالاً متمرْكزة في قناعات يدلوجية، وقواميس لفظية، وممتلكة لانساق منبريّة خاصّة، بدفعها، هذا كله الى استساغة او تبنّي وجهات نظر فنّية لكرها بمنطلقاتها الروحية والفكرية هذه، وهذا مايمكن سميته بالنمذجة الفنية غير المحايدة او البريئة. ويصح عتقاد باختين هنا في ان الخطاب حين يدرس بحد ذاته، بدون معرفة نحو اي شئ يتطلع خارجه هي في مثل عبثية دراسة عذاب اخلاقي، بعيداً عن الواقع الذي يوجد مثبتاً عليه والذي يحددّه ومن هنا نرى ان الكلمات والاشكال جميعها مسكونة بالنوايا، والمخرج الفطن هو الذي ينتصر لنواياه من دون قسر، ويتضح هذا في طريقة عمله في اختياره، وتقديسه للنبرات ، والوجوه اللسانية المختلفة للشخوص، وطرائقها في السلوك الكلامي والجسدي.

والمخرج الزائف هو الذي يجاور الاشكال فوق الخشبة ويقيم علاقات سطحيّة من الخارج، منفرطة من دون نسق داخلي متقن يستحكم بقبضته عليها، ان المخرج المحدث والمبتكر هو الذي ينظم عالم الخشبة، حتى ان كان هذا العالم يموج ويلهج بتعددّية السنية ودلالية، لكنه يبتعد عن صنيعته (العرض) ويختبئ وراء الكواليس وربما يغادر الكواليس نفسها ويندسّ بالصالة مموّها ملامحه، باعتباره خالقاً يلعب وظيفة او دوراً جديداً دور المتفرج. ان المخرج وهو يحفز طبقات النص ويقشرها،يضيف الى فضاء الخشبة، اشكالاً، او صوراً فنيّة تملا حيّزها، وتتجادل مع الفضاء المنتج بكتلها والوانها، وحركتها و في موقفها من العالم.

الهوامش

١ - (١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٦ - ٧) ميليت ونتبلي / فن المسرحية ص٣٦، ١٣٣، ١٣٤

٨ - مسرحيات راسين / جامعة الدول العربية / المجلد الرابع دار المعارف ص٧، ٩، ١٠، ١١

٥ - الارديس نيكول / المسرحية العالمية الجزء الثاني ص ٥١، ١٠٩، ١١٢

٩ - ليون شالضويل / تاريخ المسرح ص١٩٠

١٠ - فيدر / ترجمة ادونيس / المقدمة ص٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٤

١١ - جار فيلار / حول التقاليد المسرحية ترجمة سعدالله ونوس / ١٩٧٦ دمشق ص٩٣، ٩٥

١٢ - روائع التراجيديا / بيروت /دار الكاتب العربي ١٩٦٤ ص١٧٣، ١٧٦

١٣ - كير ايلام / السيميوطيقا / منشورات عيون / المغرب ص٨٢

١٤ - د. سامية اسعد / عالم الفكر / الشخصية المسرحية / العدد الرابع ١٩٨٨

١٥ - باختين / الخطاب الروائي ص٥٥، ١١٣

العقاب

محيي الدين زەنكەنە

الشخصيات:

• حامد: تاجر	• سلمى: امه	• سعدون
• ساجد: ابنه	• حسن: عمه	• بضع نساء
• بسمة: زوجته	• سعدية: زوجة عمه	• بضعة رجال
• شريف: ابوه	• شاكر	• بضعة صبيان
	• الحاج سليم	

الفصل الاول

المشهد الاول

[قبيل الغروب. شاكر وحده، يتطلع هنا وهناك. يلَوح بيديه]

شاكر: من هنا ياجماعة.. من هنا «تقترب خطوات ارجل..

واصوات: وحدوا الله / الله اكبر / وحده الحي القيوم..

الخ.. «شاكر يهرع اليهم. يعاونهم في انزال النعش» تُهتم؟ المقبرة واضحة مثل باطن كفي. وطرقاتها سالكة مثل شوارع المدينة..

الحاج: حرام ان ندوس على القبور ياشاكر (يخاطب الرجال) برفق.. يا اخوتي برفق. الميت كالحي.. يكره القسوة ويود الحنان.. اللهم وحدك الحيّ.

رجل: كفاه ماناله من متاعب الحياة الفانية..

آخر: كان الله في عونه وعوننا جميعاً، وحده العارف بالخفايا.

شاكر: يرحمه الله. قال الرسول الكريم.. اذكروا محاسن موتاكم.

رجل: (على الرغم منه) واذا لم تكن له محاسن.

سعدون: لكل انسان محاسن.. مثلما له مساوئ..

الرجل: (بحزن) إلا حامداً. لقد قتل بتجارته التي لم تتوقف عند حد.. كل الباعة

الحاج: طهر روحك من نار الحقد ياصالح. مهما يكن.. الرجل قد مات فاطلب له المغفرة والرحمة.. وقل ليرحمه الله.. «صوت نشيج حاد»

حسن: هذا ساجد. مؤكد انه ساجد.. لقد لحق بنا.. ثانية..

شريف: آه.. ياالهي ماذا سيفعل بي هذا الولد (يرفع يديه نحو السماء) ربي لقد.. سلبتني واحداً.. فلماذا لا..

الحاج: إسكت ياشريف.. اسكت ولا تجدف.. انت رجل مؤمن. ماذا جرى لك؟

شريف: الا ترى الذي جرى لي ياشيخنا؟ لقد انقصم ظهري.

الحاج: اولادنا امانات يودعها الله عندنا. يستردها وقتما يشاء. لا اعتراض على مشيئته تعالى.. ولا شكوى..

اصوات: آمنت بالله.. آمنا بالله..

الحاج: (يدفعه) رح الى حفيدك ياشريف. ولا تدعه يدفن نفسه في التراب.

شريف: (بضعف شديد) اخ ياربي.. لماذا لم تاخذني بدلاً من حامد.

الحاج: اعوذ بالله من الشيطان الرجيم. اتامره. معاذ الله، ان

ياخذ من ياخذ ويدع من يدع.. استغفر ربك ياشريف.. استغفر ربك.

حسن: (خارجاً) ساجد. ساجد ولدي كفاك.. كفاك (يعود بصبي دون العاشرة) تعال.. تعال.. كن عاقلاً.. يابني.. كن عاقلاً.

ساجد: يندفع نحو النعش) دعوني انظر اليه.. اريد ان ارى ابي (بعضهم يمنعه)

رجل: الم تشبع من رؤيته. طوال النهار وانت واقف على راسه..

ساجد: لآخر مرّة ياعم (يحوم حول النعش) دعوني اقبلّه لآخر مرة

سعدون: لاحول ولا قوة الا بالله.. هذا الولد يقضي على جده.

شريف: (يشير الى النعش) هو جده.. هو ابوه. وجدي.. وابي اه.. ياحامد اي جرح في قلبي.. قد حفرت.. اي جرح (ينتحب بصمت)

الحاج: حرام والله حرام. مايفعله هذا الغلام حرام. انهره ياشريف امنعه. انت تعرف حدود الايمان من الكفر (يهجم على ساجد) ابتعد عن النعش ياولد.. اقلع عن افعالك ياولد.

شريف: دعه بالله عليك ياحاج.. اناشدك الله ان تدعه..

الحاج: ادعه يفتح النعش ويشق الكفن؟ لا والله لا.. هذه بدعة لا يقبل بها الله ولا رسوله.. بل.. بل.. تغضب الله ورسوله.. انقلع ياولد.

رجل: (مقاطعاً) ان هو الا صبي صغير.. لايعرف.. ماذا يفعل.

الحاج: هو صبي ولكننا لسنا بصبيان. حتى ندع يجري امامنا ما يغضب اشويقلق ارواح الموتى.. اسرع ياشاكر اسرع ولنوارِ المرحوم التراب.

شاكر: (من داخل القبر) لم يعد سوى القليل. بعض التوسيع من جهة الراس.

الحاج: حانت صلاة المغرب.. لابد ان اعود الى المسجد..

شاكر: (قافزاً من القبر) انتهيت ياشيخنا.. انتهيت.. توكلوا على الله. هيا هيا

اصوات: الله اكبر.. الله اكبر.. احمل يرحمك الله.. الفاتحة يااخوان.. الفاتحة..[تجرى طقوس الدفن.. بينما يحتضن شريف حفيده وينتحبان معاً. يتقدم منه ومن اخيه الرجال يعزونهما.. لا يقوى على الكلام..]

حسن: (يرد على المعزين) اثابكم الله. جزاكم الله خيراً.. رحم الله موتاكم..

الحاج: الواجب يقتضي ان اظل معكم.. ولكنّ الوقت ادركنا..

حسن: جزاك الله خيراً.. ياشيخنا الجليل.. لن ننسى فضلكم ان شاء الله..

الحاج: (لشريف) توكل على الله يارجل.. كلنا على هذا الطريق..

شريف: آمنت بالله.. آمنت بالله..

الحاج: لا تنس ان تقرا سورة "يس" على روحه الطيبة.. رحمه الله..

شريف: نذر عليّ ان اقراها.. سبع مرات.. لا مرة ولا مرتين.. سبع مرات

سعدون: قل ان شاء الله.. ان شاء الله.. الى اللقاء.. الى اللقاء

[يخرجون ولا يبقى سوى شاكر يساوي القبر بمعونة حسن. شريف يبكي]

شاكر: اليس الاولى ان نشرع بتلاوة سورة "يس" نكسب عند الله اجراً.. وتخفف من عذابات روح ابنك.

حسن: (بحدة) روح ابننا ليست شريرة كي تعذب ياشاكر.

شاكر: لا اقصد سوءاً ياحسن كلنا في حاجة الى رحمة الله وغفرانه

حسن: حامد صاحب خيرات. وفضل على الجميع..

شاكر: لا احد ينكر فضله. ولكن الرجل رحمه الله كان تاجراً..

حسن: تاجراً اميناً.. شريفاً.. لم يغش احداً.

شاكر: التاجر حاله حال البشر جميعاً. وربما اكثر من سواه. عرضة للخطا والزلل.. ولا يعلم الغيب الا الله..

حسن: انا ادرى الناس بابن اخي. فانا الذي ربيته وعلمته على الاستقامة وكان مثال النزاهة والاخلاق و..

شريف: (يقاطعه) على مهلك ياحسن. مايقوله الرجل عين الحق. اعطني المصحف ياشاكر (يناوله. وينصرف الى اشعال فانوس زيتي.. اذ يرى الظلام زاحفاً. يضعه على مقربة من شريف. الذي يبدأ التلاوة بصوت خافت الا في احيان قليلة يتهدج صوته ويعلو. شاكر يتخذ مكانه الى جانبه. ويستمع في خشوع وإجلال، يعلو صوت شريف) «وَجاءَ مِن أقصَى المَدينَة رَجلٌ يَسْعَى وَقالَ مَنْ يُحيْ العِظَام وَهيَ رَميم. قُلْ يُحيِيهَا الذي انْشَاهَا أوَلَ مَرَّة. وَهوَ بكل خَلْقٍ عَليم.»

شاكر: (يسرح بنظره في ارجاء المقبرة التي اتشحت بالسواد. يفكر بصوت مسموع) قادر على كل شيْ قدير.. لو.. لو يحيي كل هذه العظام، دفعة واحدة يكسيها الجلد واللحم. ويُسري فيها الروح والحياة. فتنهض. احياء. نساءً ورجالاً.. شيوخاً

واطفالاً.. ثم.. ثم يميتهم جلت قدرته، ايضاً دفعةً واحدة.. واتولى وحدي دفنهم.. لا..لا دفعة واحدة فوق طاقة مئة حفار... وحتى عشرين عشرين. اي ثراء يصيبني.. اي ثراء..

حسن: ثراء بلا حدود. بماذا تفكر ايها الجشع القبيح..

شاكر: ها؟. لا. لا. استغفر الله العظيم.. استغفر الله.. انا.. انا..

حسن: انت رجل فاسد. وتتهم ابن اخي بالفساد لمجرد انه كان تاجراً

شاكر: انا.. انا.. كما تقول فاسد. فاسد حتى العظام.. اللهم مغفرتك ابي اغفر لي شطط افكاري.. وسوء نواياي.. وحدك الغفار التواب. هيا.. هيا.. بنا.. هيا بنا..الى البيت.. الى البيت.

حسن: الى البيت.. قبلما ننهي التلاوة الاولى؟

شاكر: الى البيت. الى اي مكان.. فقط.. فقط نخرج من هذا المكان.. (يغلق المصحف) في البيت سيدي اظل معكم حتى الصباح. اذ تصفو النية. يصل خير التلاوة المقصود اينما كان.. هيا .. هيا

شريف: ماذا تفعل على حين؟ ماذا جرى لك على حين غرّة..؟

شاكر: (يلملم حاجاته في اضطراب شديد) من اجلك ياسيدي.. ومن اجل الصبي لماذا تعرضه لمخاطر البرد واهوال المقبرة في الليل الدامس.. البيت اكثر اماناً.. اكثر راحة.. هيا.. هيا.. ياسيدي.. اتوسل إليك..

ساجد: لا.. لا.. لن افارق ابي.. لن ادعه هنا وحده..

شاكر: ستفارقه ياولدي. لابد ان تفارقه وتتركه وحده. إن لم يكن الليلة ففي الغد.. لن نقضي العمر كله الى جانب ميت.. مهما كان عزيزاً..

ساجد: (يتشبث بجده) لا.. لا..

شاكر: وامك ياولدي؟ من يواسيها؟ من يعوضها عن فقدها العظيم؟ هيا هيا ياساجد. انت رجل عاقل ولم تعد صغيراً.. احتكم الى عقلك لا جدوى مما تفعل. لا جدوى البتة. هيا.. هيا (يدفعه امامه)

شريف: (ينتفض) كانك تسوق حميراً.. الا تمهلنا نقرأ الفاتحة على الاقل؟

شاكر: (بسرعة) الفاتحة.. الفاتحة. (يقراونها بصمت) في البيت اذ تتناولون العشاء وتشربون القهوة والشاي.. تستردون قواكم وتقوون على السهر الى ما تشاءون. الانسان بعد كل شئ ليس مصنوعاً من حديد.. ليتحمل كل هذا العناء والحزن والالم. لابد ان ياكل ويشرب ويرتاح بعض الوقت. والا يظل ينزف وينزف. دون ان يعوض جسمه ما يسيح منه

شريف: مابالّه يهدر كالسيل.. لا يسكت ولا يتوقف.

حسن: (هامساً) خائف.

شاكر: خائف. اجل خائف. الخوف في النفس مثل الجوع في المعدة. يهرسها ينهشها. وليس بعيداً ان يقضي عليها ويدمرها.. والخوف بعد كل شئ شعور انساني.. لماذا نكبته ونخجل منه.. الحيوان وحده.. لا يخاف وانا.. انا.. لست حيواناً.. انا.. انا.. انسان..(صوت اشبه بالانفجار) ياالهي (يرتعد. يتوقف الجميع.. هلعين)

شريف: كان شيئاً.. انفجر..

حسن: و.. واي شئ يمكن ان ينفجر في مقبرة جرداء..

شاكر: لعلها.. لعل.. لعل شواهد بعض القبور.. سقطت..

شريف: ولماذا تسقط الشواهد..؟ لا.. لا.. بدا.. كان بقعة من الارض.. انشقت تعالوا.. تعالوا.. نر جلية الامر..

شاكر: (مرعوباً) و.. وما شاننا نحن..؟ لماذا نرى جلية الامر..؟ في الغد.. في النهار اذ تشرق الشمس ينجلي كل شئ. تعالوا.. تعالوا..

حسن: آآ.. خشى ان يكون قبر حامد.. قد تهدم

ساجد: قبر ابي؟ (ينطلق نحو الصوت)

شريف: ولماذا قبر حامد؟ (يجري نحو حفيده) احذر ياساجد.. انتظر ياساجد

حسن: لانه.. لانه.. احدث القبور.. وربما.. لان شاكر.. لم..

شاكر: لا.. انا.. لا.. وحقك.. انا.. انا..

ساجد: (صارخاً) اه.. انه ابي.. قبر ابي.

شاكر: لا مستحيل.. لقد بنيته اقوى بناء.. انا رجل شريف..انا..

حسن: اتق الله ياهذا.. اتق الله.. تغش حتى الموتى!

ساجد: جدي.. عمي.. القبر خال.. خال لا احد فيه.

شريف: خال؟ وحامد؟.. اين حامد؟ اه.. ولدي.. (يبحثون)

شاكر: خطفوه. حفروا القبر وخطفوه.

حسن: الا تقطع لسانك انت؟ من يخطف ميتاً من قبره؟

شاكر: اعداؤه..او.. او لعنة.. لعنة من السماء.

حسن: السماء تنزل لعناتها عليك انت لافكارك الخبيثة ووساوسك الشريرة

ساجد: (باكياً) اه.. انه هنا.. ملقى في العراء.. كفنه محروق.. (يهرعون نحوه)

شاكر: محروق؟ لا. لا. انه سوّد وحسب.. من اثر الاتربة. احمدوا الله انه بخير.

شريف: ياالهي ! مامعنى هذا؟ اي سر يكمن في هذا..

شاكر: لا سرّ ولا هم يحزنون.. احدهم وضع قنبلة في القبر.. و

حسن: بماذا تهذي انت..؟

شاكر: ربما.. ربما.. لانه يطلبه مالاً او ثاراً.. او.. او.. لا ادري ماذا

حسن: كل هذا الهراء تقوله لكي لا تقر بانك لم تحفر كما ينبغي.

شاكر: والله.. حفرت.. حفرت.. اكثر من المعتاد.. واعمق مما ينبغي.

ساجد: اذن لماذا؟ ما السبب ياجدي.. لماذا تهدم القبر و.. و..

شريف: (في حيرة شديدة) العلم.. عند الله.. عنده وحده..

حسن: الارض رخوة.. ياولدي.. اجل.. الارض رخوة..

شاكر: بل صخرية.. تعارك الفاس (يرمقه حسن بغضب) اجل.. اجل رخوة. الارض رخوة.. و.. و.. وهشة.. تتفتت من تلقاء نفسها.. بـ.. بـ..

حسن: تعال. تعال (يجره) جد لنا بقعة اكثر صلابة.. واحفر قبراً جديداً

شاكر: (مستهولاً) الان؟.. في هذا الليل الاسود المرعب؟

حسن: وهل تتركه في العراء. ليكن في قلبك شئ من مخافة الله.. هيا.. هيا (يبحثون. بالرغم من الرعب الذي يحتويهم جميعاً.. يحفرون قبراً جديداً)

شاكر: احملوا معي.. امرنا الى الله (يحملون الجثة) لا.. لا.. ياساجد. لا ترتجف وانت ايضاً ياحسن.. تماسك.. والا.. والا.. اه.. شريف.. لا ترتعد.. انه.. انه ابنك.. لا تخف.. لا تخف منه..

حسن: انت اكثرنا هلعاً يارعديد. كف عن هذيانك وتصالب..

شاكر: حفرت مئات القبور.. دفنت مئات الموتى.. لم يحدث ان انتفض قبر على ساكنه ولفظه خارجاً.. ولا تمرد ميت على قبره.. ابداً.. (ينزلونه في الحفرة. يهيلون فوقه التراب) خفيفة الجثة خفيفة جداً هل انتبهتم.. بدا لي كاني احمل ريشة.. او.. او.. لا احمل شيئاً اطلاقاً الحمد لله.. الحمد لله.. هيا.. هيا.. اسرعوا.. لنخرج.. لنغادر المقبرة.. قبلما يحدث.. ما.. ما.. ما.. اوه.. اللعنة..

حسن: يحدث ماذا.. ياشاكر

شاكر: لا شئ ياحسن. لاشئ.. ارجوك.. ارجوك كف عني.. ارحمني.. لا تحاسبني على كل كلمة تتسلق طرف لساني.. لقد بت اهذي.. لا اغمي ولا اعني ما اقول. بسببه.. بسبب لساني السائب الذي فقدت السيطرة عليه.. هاك.. هاك.. اقطعه.. وخلصني منه..

شريف: لا حول ولا قوة الا بالله. الرجل يوشك ان يجن.

شاكر: بل قد جننت.. تخلخل عقلي وجننت فعلاً.. كف عني ارجوك.. اتوسل اليك.. و.. فانت الاكبر.. انت الاعقل.. انت.. انـ.. (الصوت نفسه، يبهت الكل) هـ.. هـ.. اه.. لا.. لا (يهم بالفرار. تصطك رجلاه.. يسقط. يتحامل على نفسه وهو يرتجف.. ينهض. يتعثر ويسقط ثانية. اشارات خرساء) حـ.. حـ.. حا.. حا.. مد.. حا..

ساجد: بـ.. با.. با.. بـ.. (يسقط على وجهه من هول المفاجاة)

حامد: (يخطو نحوهم.. يبدو كجسم طائر. قدماه لا تمسان الارض. مجللاً بكفنه الذي تتوزعه لطخات سوداء.. عديدة.. يشير اليهم برقة يبتسم لهم.. محاولاً تخفيف الصدمة.. وتبديد مخاوفهم) ابي.. انا.. حا..مد.. انا

شريف: يخطف ساجداً مستمداً القوة من رعبه. يضربه) ياالهي.. لا.. لا

حسن: (يرتعد في مكانه. حامد يتوجه نحوه. يهرب هو الاخر.. برعب شديد.. يتعثر.. يسقط.. ينهض) اللهم.. رحمتك (لا يبقى سوى شاكر. مكوماً على نفسه. واذ يقترب حامد منه.. يفر هو الاخر.. زاحفاً.)

المشهد الثاني

[صالة باثاث ينم عن غنى. نافذة مسدلة الستائر. باب جانبي يفضي الى الخارج. باب اخر يؤدي الى الداخل. باب ثالث يقابل المتفرجين. سلمى وسعدية وبسمة. متشحات بالسواد. باديات التعب والانهاك. والحزن والاسى]

سلمى: (تتطلع عبر النافذة) تاخروا (تعود) الرجال تاخروا..

سعدية: بسمة. اعدي لعمتك لقمة. لابد ان تاكل وإلا قضت على نفسها..

سلمى: لا..لا.. ستكون سماً اللقمة التي تدخل حلقي بعد حامد.

سعدية: لا تصغي اليها يابسمة. وانت الاخرى يجب ان تاكلي. والرجال ايضاً سيعودون متضورين من الجوع والتعب (بسمة تخرج)

سلمى: الرجال؟ اين هم الرجال. لا يتـاخر النـاس. عادة في المقبرة الى هذا الحد

سعدية: ماذا تريدين ان تقولي

سلمى: وماذا بوسع قلب مفطور ان يقول. غير ان يبتهل الى الله. يحفظ..للبيت من بقي

سعدية: ليكن الله في عونك. اختاه. حامد.. كان شمسنا جميعاً.

سلمى: وغـابت شمسنا.. والقتنا في ليل طويـل.. طويـل.. طويل.. اخ..

سعدية: لا تقولي ذلك ياأختي. شريف هـو شمس البيت ونوره.. وسيظل يشرق.. بإذن الله

سلمى: بعدما انطفا حامد؟ لا.. لا.. ياسعدية. انت لا تعرفين شريف.. اخ لقد بـات مثل شجـرة هرمـة. انقطعت عنهـا جذورها.. (تبكي)

سعدية: اعرف ان فقدك كبير. وما من كلمات تخفف وطأة على روحك.. ولكن لا تياسي.. اختاه.. لا تياسي من رحمـة الله.. الواسعة.

سلمى: لو مات كما يموت سائر الناس، بعد مرض يستغرق شهوراً.. وحتى اسابيع او بضعة ايام. احمله خلالهـا على يدي. اسقيه حناني.. اطعمه حبات قلبي اسهر عليه. ليل نهار. لهان الامر. ولكن ان يخرج بكامل الصحة والعافية ملئ العين والروح.. ويعود اليّ مـع الظهيرة. جثـة. متسـربلة بالدم.. امر فوق التحمل.. فـوق تحمل قلب الام (تـدق على صدرها)

سعدية: له مشيئة. لابد ان لله مشيئة، فيما جرى..

سلمى: لم يكن ابـداً بهذا القـدر من الضعف. كـان قـويـاً، متماسكاً، على الدوام. وسط اشد الظلمات يبصر طريقه. في احلك الساعات يعرف ما يتوجب فعله. ماذا دهاه. كيف غاب عنه كل ذلك العقل الرصين. واقدم على.. على.. اه.. لا اجرؤ.. حتى على لفظه.. ما افظع ما فعل بنفسه

سعدية: الكارثة افقدته رشده. استهول احتراق جهود عمره كلهـا دفعة واحـدة. هزّه ضيـاع ثروتـه الطائلة في دقـائق معدودة..

سلمى: هو الذي صنع تلك الثروةالطائلة وهو الذي بذل كل تلك الجهود الجبارة ولو عاش.. لأعاد كل شئ الى حاله

سعدية: من يحتكم الى العقل في ساعة الجنون..

سلمى: هو..هو.. كان ينبغي ان يحتكم، ولا يدع نفسه تنهار.. اخ.. اخ..

سعدية: هوني عليك ياأختي. ما جدوى كل هذا العذاب الذي تسوطين به روحك؟

سلمى: روحي فرغت. قلبي فرغ.. بيتي فرغ.. اه.. ما اشق الفـراغ! ما اقسى الفـراغ! وثمة الجنـين.. الجنين الذي في احشاء بسمة.. سيولد هو الاخر في الفراغ بلا اب.. بلا اب..

سعدية: انت ابوه.. شريف ابوه.. لا تقنطي ياأختاه.. كلنا آباء وامهات له (طرق على الباب. تسرع تفتحه) لقد تاخرتم كثيراً.. ماذا هناك..؟

حسن: (يدفعها عن الطريق) اسكتي.. اسكتي (يدخل شريف حاملاً ساجد في حضنه)

سعدية: (مصعوقة) ساجد.. ولدي..

سلمى: ولداه مـاذا بك؟ مـاذا جرى له يـاشريف.. مـاذا به ياحسن

بسمة: (مقبلة بهلع شديد) ساجد.. ابني.. ساجد..

شريف: [شريف يـدفع البـاب المواجهـة للجمهور بقـدمه. ويدلف. واذ يحاول غلقه خلفه تندفع بسمة تفتحه.. تتبعه سلمى وسعدية. بينما يتهالك حسن على اقرب مقعد]

حسن: (بحرقه) الهي.. الهي وحدك المعين.. وحدك الشافي.. لا.. لايمكن ان يكون ما حدث. قد حدث فعلاً.. والا.. والا.. فشئ ما في الكون قد اختل.

سعدية: (خارجة) ماذا جرى للولد.. ياحسن (لايجيب) انه يرتجف كالسعفة.. ماذا جرى.. هناك.. في المقبرة.. له.. ولكما.. و..

حسن: ربـك وحـده العـالم بـالذي جـرى والذي يمكن ان يجري.. اه.. دعيني..

سعدية: خاف؟.. خاف من جو المقبرة والظلام؟..

حسن: ها؟.. ا.. ا.. جل.. اجل.. خاف

سعدية: لسانه قطعة رصاص.. لا يستطيع تحريكه. ويؤدي اشارات خرساء غريبة

حسن: اه.. هكذا حال المصائب.. حين تـاتي.. تاتي دفعـة واحدة بلا شفقة ولا رحمة

سعدية: و.. وماهذا التراب على وجهك.. ووجه شريف وساجد ايضاً .. هل تمرغتم بالتراب؟

حسن: لا ادري.. لا ادري.

سعدية: حسن اجبني.. لا تتهـرب. قل لي مـا الذي حـدث. الخـوف وحده لايشل اللسان. ولا يعفـر وجـوه الرجـال بالتراب. تكلم ياحسن.. تكلم..

حسن: كفي عني ياسعدية.. كفي عني.. اقطعي لسانك ولا تحشري نفسك فيما لا يعنيك..

سعدية: لا يعنيني؟ انت لا تعي ما تقول. ما هو الذي لا يعنيني. هل ان مايحدث لزوجي وشقيقه لا يعنيني. ام ان ما يحدث لشقيقتي وحفيدها لا يعنيني.. لا.. لا.. انت بالتأكيد.. لا تعي ماتقول. ماذا دهاك ياحسن.. تكلم..

حسن: (صارخاً) لا.. لا.. (ينهض في اضطراب شديد. تعيده الى مكانه برفق)

سعدية: اهدأ ياحسن.. اهدأ واخبرني.. ارجوك.. ارجوك..

حسن: اسمعي ياسعدية من الخير ان نترك هذا البيت..

سعدية: بيت اخيك وبيت اختي..

حسن: اجل بيت اخيك وبيت اختي.. اعني بيت اخي وبيت اختك.. وحالاً.

سعدية: بعدما داهمتهم كل هذه الكوارث.

حسن: وماذا بوسعك ان تفعلي ازاء هذه الكوارث..

سعدية: ان تجنبهم الكارثة الكبرى. كارثة الاحساس بانهم وحدهم. ينبذهم.. اقرب الناس اليهم .. الاخت والاخ..

حسن: الكارثة الكبرى مقبلة.. لا محالة.. لا محالة

سعدية: عما تتحدث يارجل.

حسن: اطيعيني ياسعدية. اطيعيني.

سعدية: والكارثة التي تتحدث عنها. اتقوى على ترك شقيقك يجابهها وحده.. اذا كنت تقوى فاذهب .. اذهب وحدك..

حسن: وحدي؟ وانت؟

سعدية: انا لن اتركهم، مهما حدث،قبل ان نُنهي مجلس الفاتحة.. ويلتئم جرحهم..

حسن: لن يكون ثمة مجلس فاتحة.. وسيظل الجرح فاغراً فاه. مقروحاً مدمى، وكلُ يوم جديد. يلقمه حفنة من الاملاح (اذ تهم سعدية بالكلام. يقاطعها باشارة) انظري.. انظري (تلتفت. ترى بسمة في حالة غريبة)

بسمة: (كانها غائبة عن الوجود) ضاع.. ولدي ضاع.. زوجي ضاع.. عمري ضاع كل شيٌ ضاع.. ضاع..

سعدية: (تسرع نحوها) بسمة..بنيتي .. بسمة..

بسمة: وهل بوسع الطبيب مهما كان حاذقاً.. ان يعيد تركيب مزهرية تهشمت او ينفخ الحياة في زهرة تمزقت.. محال.. محال(تخرج. سعدية تحاول اللحاق بها. يجرها حسن بقوة)

حسن: اسمعي ياسعدية..

سعدية: (بحدة) بل اسمع انت ياحسن. انس كل ما قلت. مثلما انساه انا. هذا اذا كان يهمك ان ارى فيك الزوج الجدير بالاحترام

حسن: ايمكن ان تصل الامور الى هذا الحد..

سعدية: وستتجاوز هذا الحد. وكل حد. اذهب وآتِ بطبيب

حسن: طبيب؟ في هذا الليل.

سعدية: الولد بحاجة ماسة اليه. يجب ان تعود مزهرية باسمة الى حالها.

سلمى: (خارجة من الغرفة) حسن. إصحيح مايرويه اخوك ام اختل عقله (حسن يجفل ولا يحير جواباً) اجبني ياحسن.. لماذا تسكت.

سعدية: و..وهل روى شريف شيئاً؟

سلمى: اجل.. وحسن يدري بما روي.

حسن:لا.. انا لاادري شيئاً.. انا لااعرف شيئاً

سلمى: بل تدري.. وقد رايته.. انت الاخر.. مثلما رآه..

سعدية: رأى من.. ياسلمى

حسن: لا.. لا.. لم ارَ احداً..

سلمى: حسن لا تمتمت ولا تتلعثم. من الخير لك ان تقول الحقيقة (حسن يتعذب) تكلم ياهذا قبلما ازعق والم اهل المدينة..

حسن: لا.. لا تفعلي.. ارجوك

سلمى: اذن.. فما يرويه صحيح؟ (يومئ ايجاباً) اذن لماذا استعجلتم دفنه؟ ولماذا تركتموه هناك وحده.. اه.. اه. ياسواد وجهي ياولدي مما.. فعله بك ابوك وعمك..

سعدية: (تجرها) اخبريني ياسلمى.. مالامر؟

سلمى: سعدية.. حامد.. حامد.. حيّ.

سعدية: حيّ..؟

سلمى: اجل.. اجل.. وشاهده كلاهما.. تحدث اليهما.. ولكنهما ذعراً.. وفرا.. منه.. واخيبتاه.. واخيبتاه..

سعدية: حسن.. اسرع بالطبيب.. واياك انْ تعود بدونه.. (تدفعه)

سلمى: الطبيب؟ لي؟.. هل تظنين انني..

سعدية: لا..لا.. يااختي.. حاشاك.. حاشاك.. من اجل ساجد..

سلمى: ساجد بخير.. وسيعود افضل مما كان اول ما تكتحل عيناه برؤية ابيه. ويشم رائحته.. روحي.. فداه.. روحي فداهما..

سعدية: (تحثه) تحرك ياحسن.. تحرك يارجل..

حسن: لم تعد لي رجلان تقويان على حملي.. اشفقي عليّ

ياسعدية..

سلمى: وهناك كانت لك رجلان قويتان.. بل اربع ارجل مثل فرس السباق اطلقتموها للريح.. تاركين الولد في العراء.. وهرعتم كالجرذان المذعورة الى جحوركم.. اه.. اي رجال انتم اي رجال.. هيا بنا ياسعدية.. هيا بنا اليه..

سعدية: الى.. من..؟

سلمى: وي؛ تقول الى من؟ الى حامد.. ابني..اه.. ولداه.. ترى ماذا فعل بك البرد والجوع.. هيا.. هيا.. (تجرّها)

سعدية: لو.. لو.. نصبر حتى الغد..

سلمى: مجنونة انت؟ اترك ابني عارياً في العراء.. يفترس احشاءه الجوع ويجمد اوصاله البرد..

بسمة: (داخلة) ضاع.. الولد ضاع.. زوجي ضاع.. عمري..

سلمى: لا.. يابسمة ياحبيبتي لا.. حامد لم يضع.. حامد حيّ.. وساجد.. سيعود كما كان.. هيا.. هيا.. (تدفعها امامه وتجرّ سعدية من يدها)

سعدية: (قبلما تخرج) اسرع الى الطبيب.. فقد باتت الحاجة اليه اشد..

حسن: (يطرق الباب على شريف) شريف.. شريف. اخرج..

شريف: مــ.. ماذا هناك ياحسن.. الولد لقوه غضاً.. ماذا تريد؟

حسن: زوجتك جنت ياشريف..

شريف: جنت؟ ويحي.. اين هي؟

حسن: ذهبت الى حامد..

شريف: الى.. الى من؟

حسن: الى حامد.. مـاذا جرى لك. الا تسمـع. الى حامـد في المقبرة..

شريف: اه.. (يتهالك على نفسه)

حسن: لا.. لا.. قم.. انهض.. انهض نلحق بهن.. ونمنعهن.. اه.. انهض ياشريف.. (اظلام)

الفصل الثاني

المشهد الاول

[اليوم التالي. مسـاء. الصالة نفسهـا. سلمى في جمـع من النساء. تواصل حديثاً سابقاً..]

سلمى: اجل.. اجل

ـ : و.. وكلمته

سلمى: طبعاً.. كلمته. كلمته وكلّمني.

ـ : يعني.. يعني.. كان له صوت.. اقصد.. استمعت الى صوته الى نبراته

سلمى: ياعيني.. ياعيني عليه وعلى صوته.. روحي فـداه.. وفدى نبراته. وهي تجري بعذوبة ورقاقة. كأنها سيول دافئة من جدول فردوسي.. في ذلك البرد القارس. برد المقبرة الذي ترتعد منه شواهد القبور الحجرية.. غمرني دفٌ لذيذ.. حتى حسبت انني في فراش وثير

ـ : و.. و.. ولم تخافي وانت تقابلينه وجهاً لوجه..

ـ : وهل تخاف ام من ابنها؟ اي كلام هذا ياخديجة.

سلمى: (بعد صمت قصير) سرت في جسدي رعشة.. شملتني من اخمص قدمي.. حتى اعلى شعرة في رأسي. ثم .. ثم.. لم تلبث ان استحالت الى رجفة اخذت ارتجف.. كشجرة ضعيفة امام عاصفة عاتية. وبعدها تلبستني قشعريرة. كأن احدهم صب فوق رأسي برميل ماء مثلج..

ـ : كان الله في عونك يااختي..

ـ : حقاً.. حقاً. ليس هيناً على امرأة ان تواجه ميتاً

ـ : ولكن الميت ابنها.. ياخديجة..

سلمى: (مسرعة) حامد.. ليس ميتاً..

ـ : قد.. قد كان ميتاً.

سلمى: لم يكن كذلك قط. ربما.. ربما.. كان غافياً.. وصحا

ـ : قادر على كل شئ قدير.

سلمى: الولد شاحب. قالت خالته سعدية. تصورن. خالته قالت الولد.. مع ان حامد تجاوز الثلاثين واب لولد ولآخر سياتي. ولكنها قالت الولد.. سامحك الله ياسعدية.

ـ : يبقى الابناء صغاراً، بنظر الامهات والخالات. مهما كبروا

سلمى: تعال ياولدي.. تعال الى احضان امك. واذ قلت ذلك.. وسمعت كلمـاتي ملْ اذني. احسست بـاني اتمـاسك. وان الرجفة تزول عني رويداً رويداً. بـل.. بل.. واتقدم نحوه بثبات. فاتحة كلا ذراعي.. وسعدية خلفي. بيـد انه ظل في مكانه لا يريمه. يبحث بعينيه عن مجهول..

ـ : او.. عن معلوم.. لايراه معكن..

سلمى: فعلاً. قالت. سعدية. انـه يبحث عن ساجـد.. بينما همست بسمة التي ظلت طوال الوقت واجمة.. لعله.. لعله.. يبحث عني. واندفعت نحوه بلهفة الزوجة المحبة. ولكن.. اه.. تعثرت المسكينة.. وسقطت على وجههـا. صرخت بهـا سعدية.. الا تراعين الولد الذي في بطنك..

ـ : اه.. يالمسكينة.. اعانها الله في محنتها.

سلمى: انا.. لم احفل بها.. سرت نحوه وئيداً. هتف بي.. ارجعي الى بسمة ياامي.. انها بحاجة اليك. اغلقت اذني وقلبي عن كل ما عداه. رحت اقترب منه.. وذراعاي مفتوحان الى اخرهما.. كأني أهم باحتواء.. الدنيا كلها. وحين هممت احتضنه. شعرت بقوة غريبة، غير مرئية. تدفعني عنه. تجذب ذراعي الى الوراء.. فطفقت ابكي.. ولدي. حبيبي لقد انهارت قواي. ولم تعد قادرة على حمل جسدي المنهوك فاقترب انت مني. من امك ياوحيد امك. ياكل حياة امك.. الا انه ظل يبتعد. يسير كمن يخطو فوق الهواء. ويحك ياسلمى انه ينأى عنك. ابنك يبتعد عنك ياسلمى .. تحركي.. ناديه..اركضي خلفه

- : ها.. ولحقت به؟

سلمى: حركت ذراعيّ. وجدتهما بحالة طبيعية. اذن ما الذي حدث؟ لماذا لم يطاوعاني في عناقه. و.. وهو.. فلذة كبدي. كيف.. يفر مني.. لماذا يهرب مني.. اتراه قد غضب عليّ لاني دست على لهفة بسمة وشوقها اليه. واستأثرت به وحدي..

- : ربما.. للزوجة حق في زوجها..

سلمى: اه.. يالي من امرأة انانية.. وانشق في داخلي الم عميق.. ولكن معذرة ياولدي.. معذرة ومغفرة.. فانا.. ام.. هرعت اليه.. اعدو.. خلفه. اسقط في الحفر وانهض. اتعثر بالصخور وانهض.. اركض. فوق الاشواك.. فوق القبور.. ولا ابالي .. كيف ابالي وقلبي امامي قفز من بين ضلوعي. وانهزم مني.. حتى صرخت بي سعدية: سلمى ارجعي.. بسمة تنزف. صرخت لاهثة. وانا ايضاً انزف وهو ايضاً ينزف. وفجأة توقف حامد. فارتج كياني بصوته. عودي الى بسمة وولدها ياامي.. عودي. وهتفت بصوت اخرس وتوسل مبلول: وانت ياولدي؟ وانت؟ وسمعت جوانحي تردد صدى صوته الشفوق ووعده الحنون.. ساعود.. ياامي .. ساعود..

(همهمة خفيفة تسري بين النساء بينما تظل هي مسحورة تحدق في مجهول)

- : يعود؟ يعود الى اين؟

سلمى: (ساهمة) الى امه.. الى بيته

- : ولكنه لم يعد.

سلمى: سيعود. حامد لم يخلف وعداً قطعه.

- : قضيت النهار كله في المقبرة.. ولم يظهر.

سلمى: سيظهر.. ويمتلئ به بيتي وقلبي.. ويفيضان بحبه وحنانه

- : (بهمس) مخبولة..

- : اوهام..

سلمى: بل حقيقة. كحقيقة مثولك امامي.. وهذه ادلتها على وجهي.. انظري

- : انها اثار اللطم والضرب..

- : حتى ولو كانت اوهاما.. دعي المرأة تلوذ بها. تخفف اوجاعها.. لماذا تكونين اشد قسوة من كل ما يحيط بها.

- : ابوه نفسه ينكر كل هذه المزاعم

سلمى: ابوه يخشى السنة السوء. الألسنة السكاكين التي لا ترحم

- : وانت؟

سلمى: انا .. ام في سبيل ابنها وصدقها.. تتحمل كل شئ..

- : امّ.. اختل عقلها.

سلمى: عقلي الذي اختل ياخديجة ام قلبك الذي خلا من الايمان.

- : بالله عليكن.. هل ثمة من يصدق .. ان رجلاً.. اغتصب الناس حقوقهم والقاهم بين مهاوي الفقر وانياب الجوع.. يستحيل ملاكاً. خضراً جديداً.. يخرج من قبره.. ويسير فوق الهواء..و..

سلمى: (تقاطعها) ابني؟ اعن حامد ابني .. تتحدثين.؟

- : ومن سواه. ابتلع دكان زوجي. مورد رزقنا الوحيد، وحشاه في بطن متجره الكبير الذي راح يتسع ويتسع على حساب الدكاكين الصغيرة التي شاء سوء حظ اصحابها ان تقع على مقربة منه..

سلمى: كاذبة! انت كاذبة ياخديجة. تفترين على ابني. بدافع الغيرة والحسد.. اخرجي.. من بيتي.. هيا.. اخرجي.. (تهجم عليها. يمسكن بها..

- : عيب يام حامد.. عيب.. اعقلي..

سلمى: (هائجة) كلكن كاذبات ومنافقات.. كنت المح الاستهزاء والسخرية في عيونكن الوقحات.. بكل ما اقول.. بقلبي المدمى الذي اغوص في جروحه واستخرج منه الصدق.. ولكن.. لأن الكذب والافتراء والنفاق من صفاتكن لا تؤمن بالصدق.

- : لا.. لا.. هذا كثير.. ولولا تقديري لحالك.. لما سكت على هذه الاهانة

- : دعوها.. دعوها.. ولنخرج..

سلمى: وقبلما تخرجن.. اقول لكنّ شيئاً.. ان حامداً آت..

وسادخله عليكن واحدة واحدة..

شريف: (داخلاً باضطراب) ماهذا؟ ماالذي يجري بينكن؟ اه.. حتى في هذا اليوم الاسود لا تكففن عن..

سلمى: (تتعلق به) شريف قل لهن الحقيقة. حامد حيّ ام ميت. تكلم ياشريف (شريف بصمت حائراً) تكلم ياهذا.. تكلم.. اليس حامد حياً. الم تره؟ (شريف لا ينطق. النساء يخرجن بعضهن مشفقات، وبعضهن متشفيات) لقد خذلتني ياشريف.. خذلتني.. هل رايت نظرات التشفي في عيونهن؟

شريف: انهن جارات العمر ياسلمى. وقد جئن يعزينك...

سلمى: يعزينني في من؟ في حامد؟ حامد حي

شريف: اهدأي ياسلمى.. اهدأي.. واذهبي الى بسمة..

سلمى: (تتصالب) سعدية معهاً. انا ذاهبة الى حامد.. وساعود به الى البيت شوكة في عين كل مبغض.. وحامد..

حسن: (داخلاً) سلمى.. اسرعي الى بسمة.. لقد ساءت حالتها كثيراً.. حتى الطبيب حائر.. في امرها.. هيا.. هيا.. انها تريدك (يدفعها الى الغرفة)

شريف: (بضعفٍ شديد) حسن.. حسن.. اخبرني...

حسن: نعم .. ياأخي..

شريف: هذا الذي يجري لنا.. هل جرى لاحد قبلنا.

حسن: ولا اخاله جارياً لاحد بعدنا. والعمل ياشريف. ماذا نعمل الان. كيف نتدارك الحال قبل فوات الاوان.

شريف: لقد فات الاوان. الزمن نفسه قد تلاشى ولم يعد له وجود.

حسن: ولكن ياشريف. لابد ان تقرر.. هل تقيم مجلس الفاتحة ام لا؟

شريف: تسالني انا. وهل بوسعي ان اقرر شيئاً. اه.. احسني ورقة خريفية ساقطة تتقاذفها الرياح. سلمى تريد شيئاً، وانت تريد شيئاً. وانا.. انا لا اريد اي شئ. اقم انت مجلس الفاتحة على روح ابن اخيك الميت. ولتقم هي مجالس الافراح والاعراس لولدها الحي. اما انا فلا اعرف شيئاً. اه.. ماأقسى ان لا يعرف المرء ماذا يفعل وما يدع.

حسن: ايا كان الالم الذي تحترق في سعيره، ينبغي ان لا نفقد السيطرة على انفسنا. ولا سيما في مثل هذه الاحوال.

شريف: السيطرة على النفس. تلك هي الغاية التي تفر مني دائماً حين اكون بامس الحاجة اليها.. كما يفر الهواء من رئتي الغريق.. تصرف انت ياأخي .. تصرف.. مادمت قادراً على..

حسن: انا الاخر لست افضل. الصدمة نخرتني. الاف الديدان الشرهة تنهشني من الداخل..

شريف: والحل ياحسن؟ ماالحل؟ (اصوات ضوضاء وجلبة من الخارج) ماذا هناك

حسن: (يفتح النافذة) شاكر.. انه شاكر قد عاد ثانية.

[من خلال النافذة.تمكن مشاهدة شاكر. وهو في هيئة غريبة. بين مجموعة من الصبية. يدقون على صفائح وعلب فارغة. وهو بينهم يرقص وهم يغنون]

الصبيان: ياشاكر يامجنون.. اترك حفر القبور
ياشاكر يامجنون.. لا ترمنا بالمنون
ياشاكر يامخبول.. رح اسكن القبور

حسن: ترى لماذا يلف ويدور حولنا..

شريف: الا تعرف.. لماذا؟

حسن: راح.. ابتعد.. والصبيان تلاحقونه

شريف: يزفونه الى المقبرة.. ويعود هو يلاحقهم.. لعبة بلا نهاية (كمن يحدث نفسه) لقد بت احسده.. ليت ماأصابه اصابني ايضاً..

حسن: سعدون والحاج سليم مقبلان نحونا.

شريف: (بلا اهتمام) وماذا يريدان منا.؟

حسن: وماذا يريد جاران من ثاكل؟ جاءا يعزياننا

شريف: بمن؟

حسن: بمن؟ بالميت الذي دفناه بالامس.

شريف: وهل دفنا ميتاً حقاً.

حسن: شريف؟ ماذا جرى لك.

شريف: الم تره بنفسك. الم يكن اكثر حياة منك.. او مني على الاقل..

حسن: تهيأ ياشريف. ياأخي. تهيأ. لا ينبغي ان تستقبل الناس وانت بهذه الحالة. (يظل شريف جامداً. طرق على الباب. يفتحه حسن) مرحباً.. مرحباً

الحاج: السلام عليكم (يتخذ مجلسه) الفاتحة (فترة صمت) ماهذا الذي نسمع ياشريف؟ (شريف لا ينطق)

حسن: (يبادر بالاجابة) خير. ان شاء الله. كل الخير.. عن اذنكما (يخرج)

سعدون: اخشى ان لا يكون فيما نسمع.. اي خير؟

شريف: وما الذي تسمعان.

الحاج: مابات يسمعه القاصي قبل الداني..

سعدون: اتعني انك لاتدري.. بما يخرج من دارك.

الحاج: لقد غدت بؤرة لشائعات وخرافات ما انزل الله به من سلطان.

حسن: (داخلاً بالقهوة) وقانا الله شر كل شائعة مغرضة.. تفضلا يااخوان

سعدون: زوجتك ياشريف. تبث في النساء شائعات يرتعد لها البدن.

الحاج: مامعنى ان حامد حي؟ مامعنى هذا الافتراء على الله والناس. الم.. اغسله، رحمه الله بيدي. الم اكفنه بنفسي. الم ندفنه معاً.

سعدون: وقرانا الفاتحة على روحه الطيبة وهو ثاوٍ في قبره. وانتما معنا..

حسن: حق.. والله.. حق..

الحاج: ثم انها بدعة يستنكرها الدين والعرف مثلما ينكرها العقل والمنطق.

سعدون: لقد حشت رؤوس نسائنا الفارغات باقاويل يقف لها شعر الراس. ام زينب منذ عادت من عندها لزمت الفراش ترتعد من الخوف.

الحاج: والحرمه ايضاً. شقت جراب اسئلتها تجلدني بها. دون توقف.

سعدون: مع تقديري البالغ لحالها وحالكم.. ينبغي اسكاتها..

الحاج: انها تسئ الى ابنها هذه الجاهلة، من غير ان تدري او تشعر. الارواح..الشريرة، المثقلة بالاثام، هي التي تغادر قبورها.. عقاباً لها..

حسن: هي جاهلة.. جاهلة حقاً.. ولا بد من منعها.. وسد حلقها

الحاج: ومجلس الفاتحة لماذا لم تقيموه لحد الان؟ اذا كان بسبب العوز، بعد ما اصابكم. فانا واخي المختار نتحمل كل نفقاته من الفلس الى الالف.

سعدون: اسمع ياشريف وانت ايضاً ياحسن.. نحن جيران العمر. نعرف ان خسارتكم كانت فادحة: اتت على اليابس والاخضر.. ونحن برسم الخدمة..

شريف: جزاكما الله خيراً.. الحال والحمد لله مازالت ميسورة..

الحاج: ولكن قد مضى يومان. كان ينبغي ان تهيئوا الامر منذ اليوم الاول. هذه مسائل لا يجوز التهاون فيها. وبخلافه تترك المجال واسعاً امام التقولات التي تعود على سمعتك بالضرر الاكيد.. انت تاجر. ورأسمال التاجر سمعته. لا.. الشائعات والاوهام التي تضر ولا تنفع

سعدون: انها هي ياشيخنا تلك الحرمة الناقصة العقل. تزرع الاوهام، هنا وهناك في ارض ولود.. تتلقفها نساء اقل منها عقلا وتبصرا..

حسن: سينتهي كل ذلك وباسرع وقت. كان علينا ان نلتقط انفاسنا من هول الصدمة اولاً.. والليلة.. الليلة ان شاء الله سنقيم مجلس الفاتحة. اليس كذلك ياشريف؟

الحاج: نعم الراي رايك ياحسن. بذلك فقط تقطعون الالسنة التي تلوك سمعتكم وتتطاول على مقامكم. وتنتشلون تلك الثاكلة المسكينة من الاوهام.. التي تتخبط فيها.

سعدون: وعلام عقدتما العزم. ان شاء الله؟ اتقيمونه في المسجد.. ام..

الحاج: في المسجد. المسجد خيره اعم واشمل. وكل شئ في المسجد كامل مكمل وهو بعض من حسنات وصدقات المرحوم. الف رحمة على روحك ياحامد ياابني. كان لايترك مناسبه الا وبعث بحاجة.. فضلاً عن أطعامه واكسائه طلاب الدين المعوزين.. في شهر رمضان المبارك من كل عام.

سعدون: اذن اتفقنا. نلتقي في المسجد.. ان شاء الله.. الفاتحة على روحه الطاهرة

حسن: ان شاء الله.. (يتقدمهما. يفتح لهما الباب. يرتد مصعوقاً. كان قوة جبارة دفعته الى الوراء) اللهم رحمتك (يسقط على ظهره) اه..

شريف: هو (يقفز من مكانه) تالله كان قلبي يحدثني.. اه.. ولدي (يفتح له ذراعيه. وهو يتراجع بدلاً من ان يتقدم نحوه) ولدي.. الحبيب..

الحاج: حسن؟..حـ.. حـ.. لا.. (يفرك عينيه. يستعوذ يستحيل في هلع شديد)

سعدون: انه.. هو.. هـ.. هـ.. (اشارات خوف ورعب خرساء)

حامد: (يملأ فتحة الباب) أ.. انا.. انا.. انا.. نا..

الحاج: ويتكلم .. يارب السموات (يتلو في سره ايات قرانية. في اضطراب شديد.. لا يدري ماذا يفعل)

[يدخل حامد. بكفنه الملطخ بالسواد. شبه طائر. يتوجه نحو ابيه. يطلق سعدون ساقيه للريح، يتبعه الحاج بسرعة فائقة وهما لايلويان على شئ. حامد ينظر اليهما باشفاق والم. بينما ينزوي شريف وحسن متداخلين في بعضهما.. يرتعدان]

حامد: ابي.. انا.. حامد.. حامد ابنك..

شريف: (يتراجع) لا.. لا..

حسن: (يدفعه نحوه محتمياً به) بل.. هو.. هو نفسه.. ياشـ.. شريف

شريف: روحه.. او شبحه.. لا يمكن.. ان يكون.. هو..

حامد: ابي.. ماذا بك؟ اتنكر ابنك..

شريف: ا.. الصوت متخشب.. النبرة ليست.. نبرة ابني..

حسن: ررر ربمابسبب البرد.. البرد.. هـ.. هناك.. في المقبرة

حامد: ابي.. عمي.. اتخافان مني.. الى من اتوجه اذن؟ من يحميني..؟

[تدخل سلمى مضطربة. غير منتبهة لوجود حامد. في البداية]

سلمى: ماذا بالرجلين خرجا يتدافعان. كأن الموت يطاردهما. من؟ حامد حامد ابني.. كنت واثقة انك قادم. تعال ياولدي.. تعال الى احضان امك.. ولتسود وجوه تلك النسوة الكافرات (تهرع نحوه بشوق عارم فاتحة يداها. وفجاة تتسمر على مسافة ذراع منه) ماهذا ياشريف لماذا تمسك بي. دعني دعني اقبله.. اشم رائحته..

شريف: هل اقتربت منك ياامراة؟

سلمى: اذن فهو انت ياحامد تدفعني ولاتدعني المسك. مثلما فعلت في المقبرة. لماذا ياولدي.. لماذا تقسو عليّ الى هذا الحد؟

حامد: حاشاي.. يامي.. حاشاي اقسو عليك

سلمى: هناك كنت غاضباً عليّ بسبب ماجرى لبسمة وكنت محقاً. ولكن سامحني ياولدي.. ودعني اقبلك. لماذا ترفضني. هل اسات اليك وهب اني فعلت.. فها انا ذي اطلب منك السماح.. ياحبيبي

حامد: كنت دائماً نعم الام والصديقة.. يامي الحبيبة..

سلمى: اذن ماذا هناك؟ لماذا اشعر كان احداً يدفعني عنك.. يبعدني.. ويمنعني من لمسك.

حامد: ليتني ادري. ان قوة خفية تفصلني عن الاشياء كلها. ولا اعرف سرها

شريف: (يشير باضطراب الى قدميه المرفوعتين عن الارض مسافة شبر تقريباً) يعني.. يعني..

حامد: اجل.. اجل ياابي. لاجزء مني يلمس اي شئ.. ولا اي شئ بوسعه ان يلمسني.. وهذه هي حالتي.. منذ يومين..

حسن: اه.. ياهول عذاب.. ولدي..

سلمى: لاعليك ياولدي.. لاعليك.. ستزول الحالة.. انا واثقة انها زائلة.

حامد: كيف بسمة؟ كيف ساجد؟ اهما بخير؟

سلمى: ياعيني انه متلهف لولده وزوجته.. ساناديهما الان..

حامد: لا يامي لا.. اخشى انهما يرتعبا مني..

سلمى: ماهذا الكلام الغريب ياحامد. انهما يذوبان شوقاً لرؤيتك..

حامد: اه.. لا.. (يحاول الامساك بها يعجز) اه.. امنعها.. ياابي.. ارجوك.

شريف: (يمسك بها) لا تركبي راسك على الدوام ياسلمى. الا تسمعينه..

سلمى: لا..لا اسمع. في المقبرة فرّ منا. وهنا لايريد رؤيتها. لماذا؟ (تخرج)

حسن: مامن مخلوق في مثل عنادها.

شريف: ولدي حامد. قل لي ماالذي يجري لك ولنا. هل نحن في حلم. تحت كابوس أانت انسان من لحم ودم ام طيف.. مصنوع من الهواء.. اخبرني فانا اتمزق.

حامد: ابي انت ترتجف.

شريف: دعك مما انا فيه واجبني.. فانا اسمعك.

حامد: ولكن تماسكا. لابد ان تتماسكا .. كي تدركا وتعيا ما انا فيه.

شريف: اه.. وكيف السبيل الى التماسك.. ونحن نرى مالم يره انسان..

حامد: ابي.. ارجوك.. ساعدني. لا تدعني احمل الى الابد هذا العقاب الغريب واعيش عذاباته التي ينهار لهولها الجبل

شريف: ولدي.. انا افديك بروحي.. قل لي ماذا يتوجب عليّ ان افعل.. وحسب..

حامد: الم تعد تنكر صوتي

شريف: صوتك تغلغل في قلبي.. سكن سويداءه.. بيد ان عقلي القاصر.. لايزال.. غير قادر ان..

حامد: سيهتدي اليّ هو الاخر.. حسبي الان قلبك الكبير الحنون..

حسن: ولدي.. لاتهدر وقتاً نحن بامس الحاجة اليه.. تكلم.. قبلما تعود امك وتغرقنا في سيل هذيانها وهلوستها. (حامد يهم بالكلام)

شريف: (يسكته) لاجدوى.. فقد اقبلت الزوبعة (تدخل سلمى مع ساجد)

سلمى: ادخل ياساجد.. ادخل. لقد عاد ابوك.. تعالي يابسمة.. تعالي..

حامد: ساجد ولدي الحبيب (يندفع نحوه بشوق، يتوقف عاجزاً) اه.. ياالهي

ساجد: با.. بـ.. بـ.. (يهرع نحوه.. لايستطيع لمسه) بـ.. بـ.. (يعجز عن النطق)

شريف: اهذا ماكنت تبغين. منظر يفتت الصخر (يسد عينيه) آه.. الموت ارحم.

[تدخل بسمة في غاية الشحوب والهزال متحاملة على سعدية التي تطلق هلهولة. يسرع حسن يسد فاها]

حسن: اخرسي. ياامراة.. لا تفضحينا..

سعدية: الفضيحة؟ هل سرقنا احداً ولدنا عاد الينا

بسمة: حامد حبيبي (تسير نحوه) اه.. ياالهي لااصدق ما ارى حامد تكلم.. اه.. ماهذا؟ لماذا ترتد عنك يداي.

سعدية: تعال الى خالتك ياولدي

حسن: ارجعي (يمسك بها) لاتزيدي الامور سوءاً..

بسمة: تكلم ياحامد.. دعني اسمع صوتك.. (تحاول الاقتراب منه) اه.. ياالهي ساجن لماذا لااستطيع عناق زوجي.. لماذا لا استطيع لمس زوجي.. ماالذي يجري لي.. ليخبرني احدكم.. قبلما افقد عقلي..

حامد: بسمة حبيبتي.. لاتحاولي ،، لا جدوى.. لماذا تعذبين نفسك..

سعدية: ليتكلم احدكما.. اتعرفان شيئاً وتخفيانه..

شريف: (بالم) ليس اكثر مما تعرف هذه المقاعد.

سلمى: كـ.. كـ.. كل ذلك بسبب التعب والارهاق.

حسن: (باستهزاء مر) التعب.. والارهاق..

سلمى: والجوع ايضاً. الجوع والبرد والعطش.. اه ليلتان في العراء.. بلا طعام ولا شراب.. بلا ماوى ولا دثار.. اهو حديد.. تعالي ياسعدية.. تعالي.. نعد له شيئاً ياكله (تخرجان)

حامد: (بالم) ترى هل استطيع؟

حسن: حاول ياولدي حاول. لعل الله يراف بحالك وحالنا..

بسمة: حامد.. حبيبي.. اخبرني.. اخبر زوجتك..

حامد: لااعرف.. يابسمة .. ياحبيبتي.. لا اعرف..

بسمة: اه.. انا.. اتآكل..

شريف: كلنا نتآكل يابنيتي.. كلنا نذوي.. (ساجد يحاول ان يتكلم بعجز)

حامد: ساجد ولدي.. ماذا جرى لك انت الاخر

حسن: لم يجرِ شئ.. ساجد بخير.. كل ما هنالك ان المفاجاة عقدت لسانه

حامد: ويحي..

حسن: مؤقتاً ياحامد.. مؤقتاً. والى حين وحسب.. كما اكدّ الطبيب.. فاطمئن

سلمى: (داخلة بالطعام مع سعدية) هيات لك كل ما تحب وتشتهي.

حامد: ماء.. حلقي يابس ملئ بالرمل الجاف (يمدّ يده نحو الكاس بعجز) اه.

سلمى: لاتتالم ياولدي .. انا اسقيك واطعمك..

حامد: كيف ياامي (يرنو الى الطعام برغبة عارمة والم) لو.. لو.. قطرة ماء وحسب.. لو.. لقمة واحدة.. ياامي..

سلمى: تمدد ياولدي.. تمدد.. انا اسقيك وخالتك تطعمك.. افتح فاك. كل ما عليك ان تفتح فاك.. هيا.. ياسعدية هيا.. (يتمدد فاتحاً فاه. سلمى تصب له الماء وسعدية تطعمه. الماء وكذلك الطعام. يسيحان على طرفي حلقه. وهو يحرك راسه بلهفة، ذات اليمين وذات اليسار لعله يلتقط قطرة ماء.. او ملعقة طعام.. ولكن بلا جدوى..)

بسمة: (تنهار من المنظر. تلقي بنفسها في احضان شريف) ابي.. ابي.. خلصني.. اه ليت عيني فقئتا ولم تريا.. ما تريان (شريف يمسد على شعرها حائراً)

حسن: ان هذا فوق التحمل. كفا عن تعذيبه. ماانتما صخرتان؟

شريف: انهض ياحامد. انهض. لماذا تطيع هاتين المجنونتين وانت تعرف ان لا فائدة ترجى.

حامد: انا.. انا.. جائع وظمآن.. الجوع ياكل احشائي. العطش يشرب نخاع عظامي..

شريف: اعرف ان الجوع كافر. والعطش كائن خرافي اشد قسوة. ولكن ان .. ان

بسمة: لا..لا الجوع ولا العطش. يجعلان الانسان يتقطع على هذا النحو.. ولكن الامل.. الامل في الخلاص.. مما هو فيه.

حسن: وليس من امل..

سلمى: اه.. ياحسن.. اي وحش يكمن فيك

حسن: في انا ام فيك. تذبحين ابنك وتستمتعين برفسانه. كما يفعل الطفل بعصفوره.. (اصوات من الخارج وطرقات عنيفة على الباب)

صوت: (من الخارج) يامبارك.. اخرج الينا.. يامبارك

بسمة: (تحتضن ساجد الذي يهرع اليها) لاتخف.. ياولدي.. لاتخف

حسن: هذا صوت الحاج سليم

شريف: فعلاً.. ما الذي غيّره؟ ثم .. ثم من المبارك الذي ينادي عليه

سلمى: ابنك. ومن سواه.. (تندفع نحو الباب. يمسك بها بقوة)

شريف: لا. هذه المرة لا. لو نفذت اية من افكارك المجنونة التي تمتلئ بها راسك.. قتلتك .. والله..

الحاج: (صوته من الخارج) ايها المبارك اقبل اعتذاري. وادعُ الله يغفر لي سوء ظني بك.. لقد كنت دائماً مثال الكرم فلا تبخل عليّ بدعائك.. من دونه انا هالك يامبارك.. هالك..

ـ: دعونا ندخل نتبرك به.. انه ليس ثروة ولا ذهبا تستاثرون به وحدكم.. انه بركة ارسلتها السماء لنا جميعاً.

شريف: وهذا صوت سعدون.. هو الاخر.. قد جن..

ـ: امي مشلولة منذ سنوات. لاحد يشفيها سواه.

ـ: لماذا لايفتح هؤلاء القساة الباب

ـ: تجار جشعون.. يريدون ثمناً لكل شئ

ـ: ادفع. ادفع كل ما املك.. انها امي.. ياجماعة زارها طيف في المنام وقال بصريح العبارة. حامد.. حامد.. لا.. لا حق لهم.. تعالوا نكسر الباب..

بسمة: ويحي.. يكسرون الباب.. افعلوا.. شيئاً.. (تسد الباب بالمزلاج حسن وشريف يدفعان الكراسي والارائك خلفه..)

ـ: النافذة.. تعالوا.. ندخل من النافذة.

الحاج: على مهلكم ياجماعة. الروح لاتلبث في البيوت كثيراً لربما خرجت..

ـ: احملوني الى النافذة.. دعوني ار.

ـ: ترى..؟ ترى ماذا وانت اعمى.

ـ: احملوه ياجماعة.. لعل الله كتب له الشفاء على يدى حامد (يتهشم الزجاج)

سعدية: لقد.. هشموا الزجاج.. ماالعمل..

حامد: اخفوني.. لاتدعوا احداً يراني (يضربون حولهم حلقة)

ـ: ها.. هل تراه..

ـ: اجل.. اجل.. انه كائن نوراني.. و.. ويصلي

شريف: يصلي؟ (يتاملون حامد المنطوي على نفسه)

الحاج: (من الخارج) لاتقطعوا عليه صلاته.. دعوه.. نعود اليه فيما بعد.. (يصغون الى اصواتهم وهم يبتعدون)

الكل: قال الاعمى انه يصلي (يتبادلون نظرات الدهشة)

سلمى: اجل يصلي.. مابالكم تستغربون. لقد صدق الاعمى.. انه..

شريف: اسمعي يامراة.. لقد حذرتك من..

سلمى: حذرتني وانا اطعت. وها قد ذهبوا (تزيح الكراسي وتفتح الباب على مصراعيه) لااحد هنا. لم يبق سوى الليل.. والسر الذي كشفوه لنا.

الكل: السر؟

سلمى: اجل السر. مابالكم تجفلون هكذا.. لقد وقفت على السر. (تتوجه نحو حامد بخشوع) انه مبارك ونحن ملوثون. انه روحاني ونحن بشر. انه نوراني ونحن ظلاميون..

شريف: بماذا تخرفين يا..

سلمى: ولهذا.. فلا احد منا بوسعه لمسه.. ولا يجرؤ على الاقتراب منه. الا.. بالحدود التي شاء لها الاله..

شريف: والماء والطعام. اهما الاخران مدنسان ولهذا لايدخلان فمه يسيحان على طرفيه. يهيجان له دواخله.. ولا يقربان شفتيه

سلمى: الماء ماءنا نحن والطعام طعامنا نحن.. وهو.. وهو.. كائن آخر.

شريف: لقد جنت المراة. باتت اكثر جنوناً من هاته النسوة الخرفات والرجال الخرفين الذين كادوا يهدمون الدار فوق رؤوسنا.

سلمى: ولكنهم لم يفعلوا. لماذا؟ هل سالت نفسك لماذا؟ هل خافوا منا؟ لقد احالونا جميعاً الى فئران في مصيدة. (صمت) اجبني لماذا سكت اجيبوا لماذا سكتم (صمت) لان المشيئة الربانية.. ارادت ذلك.

حامد: يـامي.. ياامي.. لاتسرفي في اوهامك وتصوراتك الخرافية.. فانا..

• سلمى: انت مخلوق مقدس ياولدي.. انت..

حامد: بل انا ملعون.. مخلوق ملعون.. ملعون ياامي

الكل: حامد..

حامد: تلك هي الحقيقة. وقد آن لكم ان تعرفوا

حسن: ليس امام النساء.. يا..

حامد: بل امامهن جميعاً.. وامامكم ايضاً.. وحتى هذا الكائن الشفاف. المصنوع من البراءة والطفولة النقية. ينبغي ان يعرف.. ان اباه ملعون ومحكوم بعقاب لا يتخيله العقل.. ارجوكم اعينوني.. خلصوني.. قلصوا عمر عذابي..

سعدية: و..ولم العقاب ياولدي

حامد: لاني مدين.. لاتزال في عنقي ديون.. او دين واحد رهيب لا اعرف ماهو..؟ كم هو..؟ من الدائن..

بسمة: انت لم تعد تتعامل بالديون منذ سنوات. وسائر ديونك القديمة قد اطفاناها منذ زمان.

حامد: ذلك ما يجري.. ذلك مايقلقل دماغي.. لقد الغيت الآجل في تعاملي مع الناس منذ زمن طويل.

سلمى: لا. ليس لاحد.. من دين عليك. اي دين.

سعدية: لاتتسرعي بالنفي ياسلمى. لنبحث في دفاتره واوراقه القديمة. ربما نسيتم أحداً

شريف: واين هي اوراقه القديمة؟ لقد التهمتها النيران مع ماالتهمت وغدت رماداً

حسن: نسأل الناس الذين يتعامل معهم.

شريف: واين نعثر عليهم.. انه زمن طويل.. من مات منهم مات.. ومن..

حامد: والحل يابني؟ لايمكن ان تتركوني تحت طائلة هذا العقاب الغريب. لقد قالت لي بكل وضوح.. لن آوي من بذمته دين.

بسمة: قالت لك؟ من التي قالت لك؟

حامد: الأرض

الكل: (بدهشة بالغة) الارض؟ (همهمة فيما بينهم)

حامد: اجل.. الارض..

شريف: الارض خاطبتك، تكلمت معك؟

حامد: الا تصدقوني؟ (صمت) انتم لا تصدقونني. اقرأ الشك في عيونكم

بسمة: و.. ولكن الارض.. ياحامد.. الارض؟

حامد: اه.. ياللخيبة. لاحد يصدقني. هذا افظع من كل ماالقى .. اقسى من كل ما اعاني.. ماجدوى مكوثي عندكم ولا احد يعينني..

(يخرج شبه طائر مثلما دخل.)

الكل: (يهرعون خلفه) حامد ارجع.. حامد.. عد.. اه.. حامد..

المشهد الثاني

حامد: (يدخل المقبرة متعباً جداً) حمداً لله الذي وفقني بعد ثلاثة ايام في العثور على الدائن (يخطو نحو قبره) ولكن مابال الناس باتوا يكذبون ويفترون على انفسهم. مااقترب من احدهم حتى ترتعد فرائصه. لا. لا اطلبك شيئاً لست مديناً لي بشئ انا المدين لك. اه الناس اه. (ينزل القبر) آن لك ياحامد.. يامعذب ان تاوى الى مرقدك. قرير العين. مطمئن البال (يُقذف خارج القبر) لا. لاحق لك البتة. لقد اوفيت ديني وهو دين صغير. ماكان يستوجب هذا العقاب اللامعقول الذي فرضته عليّ.

صوت: (غريب. غير مألوف. كانه صادر من كل انحاء المقبرة) ليس ديني مالًا او ذهباً

حامد: (مصعوقاً) وماذا يمكن ان يكون (صمت) اجبني.. ماهو دينك.. ماذا هو؟

شاكر: (مقبلاً من اقصى المقبرة) اما تعرف؟ الم تعرفه..؟

حامد: شاكر اخبرني ماهو.. شاكر قل ماهو.. شاكر.. انا حقاً لا اعرف

الصوت: ستبقى جسماً طافياً. لا تاويك.. الارض.. ولاتقبلك السماء.. حتى تعرفه وتفي به.

حامد: (يصرخ).. ليس هذا عدلاً.. ليس هذا عدلاً. شاكر.. انجدني.. شاكر..

شاكر: (يقذفه بالحجارة) امش.. امش.. امش.. (حامد يتلوى من الالم بالرغم من ان الاحجار تنحرف عنه ولا تصيبه).

الساعة..!

يوسف العاني

شخصيات اللوحة

- الكاتب
- زوجته
- ثلاثة رجال
  الاول ، الثاني، الثالث
- الرجل البدين
- زوجتاه
- اطفاله الثلاثة
- العروس والعريس
- الفتاة
- الرجل الكبير
- الرجل النائم

مقدمة المسرحية

ممثلات وممثلوا المسرحية يقفون على المسرح، يتقدم احدهم مخاطباً الجمهور..

ايها الاصدقاء

اردنا ان نختار إسماً لمسرحيتنا لكننا وبعد ان صارت المسرحية ـ النص ـ عملاً يقدم على المسرح، صرنا شركاء فيها، وصار لنا حق إختيار الاسم.

في البداية خطر ببالنا ان نسميها..المحطة لان الديكور يمثل محطة قطار ، فتذكرنا ان هناك مسرحية غنائية للرحبانية قدمت ببيروت قبل سنوات، وهناك مسرحية عراقية بهذا الاسم قدمت ببغداد وفي اكثر من محافظة.

خطر ببالنا اسم آخر «بانتظار القطار» فالحدث الرئيس في المسرحية هو الانتظار .. وتذكرنا مسرحية «بانتظار جودو» لبكيت فخشينا ان نتهم بالعبثية! وتذكرنا كذلك مسرحية «بانتظار اليسار» لكليفورد او ديتس فخشينا ان نتهم باليسارية!

وورد بالذهن عنوان آخر «القطار» فمرت امامنا احداث فيلم «القطار» الذي مثل فيه «برت لانكستر» و «بول سكافيلد»...او قد يقترب الاسم من فيلم آخر، بطولة ليلى مراد ويحيى شاهين!

«تتقدم ممثلة» لقد اقترحت عليهم اسماً آخر...«العرب» (تساؤل من الجمهور)..

ـ العرب؟

ـ «الممثلة» نعم العرب؟

قد تستغربون من هذا الجمع بين القطار والمحطة وبانتظار جودو وانتظار اليسار وبين هذا الاسم المقترح «العرب» «يعود الممثل الى التعليق»

هذا الجمع وارد ـ لكننا خشينا من ان نتهم بـ «المباشرة» وخشينا ايضاً ان نتهم بالتقليد فهناك جريدة بهذا الاسم تصدر في لندن وهي عربية ومجلة إسمها «كل العرب» وما اكثر المجلات والجرائد العربية التي تصدر في بلدان غير عربية!

«تعود الممثلة» وتعددت الاسماء والموت واحد..عفواً! والمسرحية واحدة! حتى قر القرار بعد خلاف واختلاف ووصل حد النزاعات والمهاترات والشتائم تارة وشحذ العزائم تارة اخرى، حتى تعبنا..واردنا ان نعرف الوقت الضائع..فنظرنا الى ساعاتنا.. فلم نعرف مدى هذا الوقت لاننا حين بدانا الاختيار عن اسم المسرحية بدأناه دون ان نعرف وقت او زمن البداية! «يعود الممثل»

ـ قلنا لماذا لانسمي المسرحية بـ «الوقت الضائع»..؟ فخشينا مرة اخرى ان نتهم بالانحياز الى الرياضة اكثر من إنحيازنا للمسرح.

فجاة صرخ عدد ليس بالقليل ..لنسم المسرحية بـ «الساعة» فكلنا يحمل ساعة الا واحداً كان قد نسيها في الحمام! فضحكنا كلنا واتفقنا من خلال الضحك على التسمية: الساعة!!

«تعود الممثلة»

ولكن ..هل تريدون الحقيقة؟ هناك في القلوب والصدور آراء اخرى تريد ان تسمي المسرحية باسماء اخرى ! لكن الوقت قد ضاق وبين شخصيات المسرحية المخلص والعلق..

وربما مثلت هذه المسرحية في المغرب او الاردن او الكويت او في العراق.

وربما جاء الزمن الذي تؤدي فيه هذه المسرحية ومثيلاتها الى الوفاق. وآنذاك نكون قد ادينا الواجب. او نكون قد ابقينا فوق العين الحاجب!

«يتعالى صراخ في القاعة»

ـ خلصونا ... مللنا الكلام.

نريد المسرحية الحقيقية ذاتها سواء كان إسمها القطار او الساعة او المفتاح او المحطة او اي إسم آخر..هلكنا...!

«ينسحب الممثلون بينما يظل ممثل واحد تحت إنارة ضعيفة يردد لواحد من المشاهدين ..»

ـ قد تعرض المسرحية، وقد لاتعرض..

وقد يخرج الجمهور خلال العرض وقد يبقى ليصفق

«الممثلة تتدخل»

ـ لكننا لانريد التصفيق فقد مللناه مثلما مللنا الكلام..ولانريد ثواباً لنجاح المسرحية فقد كسبناه..!

نريد حساباً عسيراً لنا اذا كانت المسرحية فاشلة! ولننتظر مادام ضوء المسرح مظلما بانتظار مصير المسرحية!

انتهت المقدمة

«محطة قطار فارغة يدخلها المسافرون تباعاً .بينما نشاهد رجلاً قد غفا على ارضية المحطة في واجهة الجمهور، لايتحرك طيلة عرض المشهد الاول من المسرحية لكنه يقول كلمة في نهايته»

الحياة تدب منذ دخول الشاعر والكاتب والصحفي وزوجته وتظل متدفقة مع دخول كل مجموعة.. وليس شرطاً ان يكون كل ما في المحطة واقعياً بقدر ما يكون موحياً بدلالات السلوك ومعطيات الحوار»

الكاتب: «وهو شاعر وصحفي في ذات الوقت يدخل مع زوجته التي تبدو عليها البساطة يحملان حقيبة السفر، ماإن يضع الحقيبة حتى يحس بمعاناته» أف، المحطة فارغة. لم يأت أحد بعد! وانت تطلبين مني ان اعجل في المجيْ حتى نسيت ساعتي وقلم حبري.

زوجته: ما علينا بالاخرين. المهم اننا وصلنا قبل وصول القطار بفترة مناسبة كي لانقلق. أما الساعة فانا عندي ساعة. والقلم يمكن ان نشتريه من مكتبة المحطة.

الكاتب: لا استطيع الكتابة الا بالقلم الذي تعودت الكتابة به.

زوجته: واذا ضاع؟

الكاتب: أظل لفترة لااكتب شيئاً..

زوجته: نحن في سفر ولا أظنك تحتاج اليه.

الكاتب: بالعكس، السفر مليْ بالمفارقات والاحداث. كلها تستاهل الكتابة عنها. حتى الناس يمكن ان أسجل عنهم الشيْ الكثير وقد إستوحي قصيدة او..

زوجته: «تقاطعه» أعتبر هذه السفرة للراحة..

الكاتب: الراحة بلا كتابة راحة ناقصة.

زوجته: أوف منك. الكاتب يكتب ام القلم؟

الكاتب: القلم جزء من الكاتب، اتركي هذا الموضوع لااريد ان أعكر سفرتنا قبل بدايتها، سأشتري قلماً لاتعود عليه منذ الآن..

«يتوجه الى جهة المكتبة»

زوجته: «ترتب بعض امتعة تحملها بيدها..»

«يدخل ثلاثة رجال بازياء مختلفة»

الاول: جئنا في الوقت المناسب «يجلس على الحقيبة»

الثاني: المناسب «يجلس ايضا»

الثالث: «يجلس على الحقيبة دون ان يقول شيئاً، يخرج بعد لحظات علبة السعوط ويستنشق منها . يعطس»

الاول والثاني: يرحمكم الله.

الثالث: أثابكم الله.

«يعود الكاتب بحالة عصبية»

زوجته: ها..

الكاتب: لاتوجد أقلام في المكتبة!

زوجته: ماذا يوجد أذن؟

الكاتب: اوراق بلا أقلام. وقناني بلا حبر. وحبر بلا قناني!

«الرجال الثلاثة ينظرون ويستمعون اليه»

الاول: «ينهض ويقدم له قلماً» تفضل هذا قلم.

الكاتب: شكراً،لا اريده الآن أحتاجه حين اكتب.

الاول: أنا معك في القطار قلمي تحت تصرفك.

الكاتب: شكراً.

الاول: «يعود الى مكانه»

زوجة الكاتب: «تردد مع نفسها» مكتبة بلا قلم! كيف يسمونها مكتبة؟

الكاتب: تحولت الى مخزن كل مايحتاجه المسافر موجود عدا الكتاب والورقة والقلم. عندي فكرة..

زوجته: ماذا؟

الكاتب: اذهب الى البيت ثم أعود الى المحطة..

زوجته: لماذا؟

الكاتب: اجلب الساعة والقلم.

زوجته: مستحيل. لايمكن ضمان ذهابك وعودتك. الطريق ليس سالماً. والازدحام وحوادث الاصطدام والحفريات والمجاري...و...وقد ياتي القطار..«تنظر الى ساعتها» لم يبق الا نصف ساعة . إقعد «تمسك بيده وتجلسه بجانبها»

«يدخل رجل بدين وزوجتاه بدينتان ايضاً ومعهما ثلاثة اطفال عند دخولهم تحدث ضجة مما يثير انتباه الرجال الثلاثة الذين ملزالوا جالسين على حقائبهم احدهم يدخل والثاني يشم السعوط بين فترة واخرى والثالث يبدو وكانه في حلم»

الزوج: «بصوت عال» عجلا..

الزوجة الاولى: الحقيبة ثقيلة!

الزوج: انت التي حشوتها بمختلف البضائع والسلع.

الاولى: هدايا.

الزوج: «ينادي على الثانية» وانت

الثانية: الاطفال متعبون..

الاولى: أبني عاقل. «تسحب ابنها الى جانبها»

الثانية: لم أقل من العاقل ومن غير العاقل.

الزوج: بدأ العراك قبل وصول القطار..نرجع الى البيت أحسن. «يهم بالعودة»

الزوجتان: «بصوت واحد» لا..الله يخليك. سنتصالح.

«الزوجتان تتبادلان القبلات»

الكاتب وزوجته: ينظران اليهما..

الكاتب: آه لوكان القلم معي ..لكتبت.

الاطفال الثلاثة يركضون ويتجهون الى سكة القطار..

الرجل الاول: «يصرخ» ياالاطفال أنتبهوا..

الزوجتان: «تصرخان» تعالوا.. «تذهبان اليهم»

زوجة الكاتب: «تنظر الى ساعتها» بعد خمسة وعشرين دقيقة

الرجل الثاني: الذي يدخن ينظر الى ساعته ـ لا بعد تسعة عشر دقيقة.

زوجة الكاتب: ساعتي لاتخطئ. ساعة اميريكية.

الكاتب: هس.

الرجل: «مع نفسه» لم اسمع بساعة اميريكية لاتخطئ الساعات المضبوطة ساعات..

الرجل الثالث: «والذي كان نائماً يستيقظ فجاة» هس.

الرجل الثاني: «بطرافة» اردت ان اقول ساعات قمرية او شمسية مثل الحروف «يضحك»

الرجل البدين: «ينظر الى ساعته» بقيت عشرون دقيقة.

زوجة الكاتب: «تهم بالرد عليه وهي تنظر الى ساعتها..» الكاتب: «يمنعها من الرد وهو يهمس في إذنها» ساعتك ساعة محايدة سويسرية! كيفَ تقولين اميريكية، لتثيري اشاعة.

زوجته: «تهم بالرد عليه ومناقشته»

الكاتب: كفى.. بقيت فترة قصيرة لوصول القطار «تتعالى زغاريد من خارج المحطة»

«يدخل العريس ومعه العروس»

الاطفال: «يهرعون اليهما وهما يردان بفرح» عروس وعريس..

الزوجتان: «يزغردن بعد ان كانا ياكلان خلال وجودهما كله»

الزوج: عيب.

العروس: «يبدو عليها الخجل»

العريس: شكراً.. «يضعان حقائبهما على طرف ويجلسان...»

زوجة الكاتب: ازغرد انا..

الكاتب: لا. إنتهت الزفة. آه لو كان معي قلمي، لكتبت قصيدة فرح لهما.

زوجته: اكتب عن زواجنا انا وانت قبل..

الكاتب: كتبت وقتها في مفكرتي اربعة سطور..

زوجته: تتذكرها؟

الكاتب: «يردد» بدأت حياة جديدة اتمنى ان تكون سعيدة، ان تكون جديدة حقاً، ان تكون غنية في عطائها الخيِّر.. ان تكون ... «يحاول التذكر»

زوجته: ان تكون ماذا؟

الكاتب: «يحاول التذكر.. لا اتذكر الجزء الاخير..

زوجته: تنس أهم جزء فيه.

الكاتب: أنتِ تذكرينه؟

زوجته: كنت أحفظه عن قلب. كنت اكرره مع نفسي. اكرره امام الآخرين..ثم نسيته.

الكاتب: تساوينا في النسيان.

زوجته: انا نسيته لأن الطفل لم يأت!

الكاتب: مازال هناك أمل. وسوف نتذكر المقطع الاخير سوية..

* *

العريس: «يخاطب عروسه..عطشانه؟

العروس: لا.

العريس: جوعانة؟

العروس: بالعكس

العريس: أشتري لك شيئاً

العروس: ماذا؟

العريس: نستله مثلاً.

العروس: كبرنا على النستلة. النستلة للاطفال.

العريس: ماذا تريدين ان اقدم لك؟

العروس: الأمل السعادة..الحب.

العريس: حاضر حين يأتي القطار سنرحل الى هذا العالم الذي تريدين عالم الأمل والسعادة والحب.

* *

«الرجل الثاني الذي كان نائماً من بين الرجال الثلاثة. ينهض ويتمشى في المحطة وهو يقترب من الجميع وكانه يراقبهم ولكن بمهارة وحذق دون ان يشعر احداً إنه يراقب. يقترب من جماعته ويهمس في اذن الاول..»

الثاني: مارأيك..

الاول: اي رأي

الثاني: أسأله عن البورصة..

الثالث: تسأل من؟

الثاني: ذاك ـ «يشير الى الرجل البدين»

الثالث: اقترح لوتسأله عن النفط.

الاول: لادع ذلك بعد وصول القطار.. في العربة نتعرف عليه ثم نتفاوض..

الثاني: انت اكثر منا دبلوماسية!

الثالث: خبرة سوق!

«ساعة المحطة تدق»

الجميع وباصوات واضحة..«دقت الساعة»

«سيصل القطار»

«الساعة السادسة...»

الكل ينظر الى ساعتهم..وحين تنتهي دقات الساعة يصرخ الكاتب

واحد الاطفال والعروس والأول»
«دقت الساعة سبع دقات!!»
الجميع يرددون بأصوات واضحة..
«الساعة السابعة..»

زوجة الكاتب: مستحيل
الاول: مستحيل جداً
العريس: مستحيل مستحيل
العروس: «توشك ان تبكي، طبعاً مستحيل
الزوج: قبل ان نخرج كانت ساعتنا في البيت تشير الى الخامسة.

زوجته الاولى: انا ضبطتها على ساعة الاذاعة.
الثانية: وانا ضبطتها على التلفزيون والفيديو.
الرجل الثالث: ساعة المحطة هي الأصل. هي الأضبط.
الاول: «بسخرية» الساعة الاميريكية ماذا تشير؟
الثاني: يبدو عقاربها مكسورة.

الثالث: من الذي قال ان ساعته اميريكية.
زوجة الكاتب: «تهم بالرد»
الكاتب: «يمنعها من الرد»
الثالث: إذن وقتوا ساعاتكم على ساعة المحطة.
الزوج البدين: وما الفائدة؟
الثالث: حتى نضبط ساعاتنا.
الكاتب: المهم وصول القطار

الجميع: صحيح.
الكاتب: لقد فاتنا القطار.
الاول: القطار جاء في موعده غادر في موعده نحن الذين تأخرنا عليه.
العريس: موعده الساعة السادسة.
الكاتب: وقد وصلنا قبل السادسة بساعة تقريباً
الزوج: ونحن وصلناقبل نصف ساعة.
العريس: ونحن وصلنا قبل السادسة بعشر دقائق.
العروس: عشر دقائق بالضبط.
الثالث: ياجماعة انتم تحسبون الوقت على ساعاتكم انتم ساعة المحطة تشير الى السابعة وعدة دقائق اما ساعاتنا فتشير الى السادسة..
الكاتب: يعني هناك خطأ في الساعات.
الثالث: في ساعاتنا..ساعة المحطة هي الساعة التي يتحرك بموجبها القطار او يتوقف.
الكاتب: مازلت اقول إن هناك خطأ.

«صوت يتعالى في ارجاء المحطة يشير الى ان الساعة هي السابعة وخمس دقائق..
الوجوه كلها متجهمة والصوت يتكرر اربع مرات.. الزوج البدين.. سأسأل بائع التذاكر. يخرج»

• •

يخرج رجل تجاوز الخمسين عاماً يحمل حقيبة قديمة بيده.
الرجل: السلام عليكم.
الجميع: عليكم السلام
الرجل: الحمد لله. القطار لم يأت بعد.
الكاتب: القطار لن يأت..
«تدخل فتاة شابة واثقة من نفسها»
الفتاة: تأخر القطار..
الرجل الكبير: يتأخر دائماً.. عدة دقائق..
الزوجة الاولى: اليوم تاخر ساعة وعدة دقائق
الفتاة: موعده في السادسة.. تأخرنا نحن عدة دقائق بسبب المرور..
الزوجة الثانية: انظري الى ساعة المحطة..
الفتاة: «تنظر الى الساعة، مستحيل...
الرجل الكبير: «يضع نظارته وينظر الى الساعة، السابعة وسبعة دقائق.. هذا غير ممكن.
زوجة الكاتب: حسبنا دقاتها كانت سبعة.
الفتاة: غير صحيح.
الثالث: واعلن موظف المحطة قبل قليل السابعة وخمسة دقائق.
الزوج البدين: «يعود، بائع التذاكر نفذت تذاكره واغلق الكشك!
الرجل الكبير: معنى هذا ان القطار جاء وغادر المحطة قبل اكثر من ساعة...
الكاتب: نحن جئنا قبل ساعة من موعد وصول القطار..
الثالث: اذا كان اعتمادكم على ساعاتكم فانتم مخطؤون..وانا مخطئ ايضاً..
الزوج البدين: اضبطوا ساعاتكم على ساعة المحطة ساعاتنا خطأ.
الفتاة: ساعتي مظبوطة.
العريس: لماذا لاتكون ساعة المحطة غير صحيحة.
الزوج البدين: لانها ساعة واحدة. وساعاتنا مختلفة
الكاتب: لكننا الاكثرية.
الثالث: ماجدوى الاكثرية اذا كان القطار قد فات.
الرجل الكبير: لابد ان يكون هناك سر..

الفتاة: «تنظر الى الساعة وتتحرك في انحاء المحطة..خلال احاديث الاخرين»

الثالث: «يوجه حديثه الى زميليه»

ماذا تقولون؟

الاول: دعونا نتفرج... وننتظر متى ما جاء القطار نركب!

الثاني: ربما غادر القطار المحطة قبل ساعة

الثالث: يأتي غيره

الأول: متى؟

الثالث: تحدده ساعة المحطة.

الزوج البدين: كلام سليم. هذا كلام ذهب. ياجماعة مثلما قلت لكم إضبطوا ساعاتكم منذ الآن حتى نعرف موعدوصول القطار الجديد..هيا.

«يدور على الجميع»

الكاتب: ساعتي تركتها في البيت وهي مضبوطة.

زوجته: سأضيف على ساعتي ساعة حين يصل القطار.

الزوج: وانتما..

الزوجتان: غيرنا ساعاتنا منذ ان غيرتها انت.

«يقترب من الرجال الثلاثة»

الثالث: نحن لدينا رأي..

الزوج: ماهو..

الثالث: قد نعقد معك بعض الاتفاقات..

الزوج: ليس قبل ضبط الساعات.. فقد يضيع علينا الزمن..

الثالث: نحن ساعاتنا في جيوبنا، ونراقب ساعة المحطة.

«يقترب من الفتاة»

الزوج: وانت يآنسة.

الفتاة: لن أغير ساعتي. انها مضبوطة والخلل هنا في هذه الساعة.

الزوج: اسمعوها.. تقول هنا الخطأ..«يقترب من العريس» وحضرتك..

العريس: سنفكر بالأمر..

الزوج: «يقترب من الرجل الكبير»وانت ياعم

الرجل: «يضحك»

الزوج: تضحك..

الرجل: نعم اضحك..إن ساعتي واقفة أصلاً. وهذا سبب تأخر مجيئي الى المحطة إعتمدت على ساعة صديق لي.

الزوج: والآن كل ساعاتكم مضبوطة على ساعة المحطة

«يرد الاخرون عليه.. كل حسب الموقف الذي اتخذه..»

الكاتب: ساعتي تركتها في البيت.

زوجته: سأضيف على ساعتي ساعة

الزوجتان: غيرنا ساعتينا.

الرجل الثالث: نخفي ساعاتنا في جيوبنا

الفتاة: لن اغير ساعتي.

العريس: سنفكر في الأمر.

الرجل الكبير: ساعتي واقفة اصلاً!

الزوج البدين: أضبطوا ساعاتكم على ساعة المحطة.

«الاصوات تختلط كلها، صوت يعلو على كل الاصوات.. هو صوت الرجل الذي كان غافياً نائماً على الارض منذ البداية..»

الرجل النائم: ماهذا الصراخ؟ عن أي شئ تتجادلون ..

الكاتب: ساعة المحطة؟

الرجل النائم: مابها..

الكاتب: صح أم خطأ..

الرجل النائم: لاادري . انا لاأحمل ساعة.

الفتاة: اين كنت قبل ساعة؟

الرجل النائم: انا هنا منذ البارحة..

الكاتب: هل جاء القطار في موعده...

الرجا النائم: القطار لم يدخل المحطة منذ ليلة امس حتى الآن.. لم يتاخر ساعة واحدة بل ساعات وساعات..فأبحثوا عن كل هذه الساعات..ابحثوا عن الأسباب التي احدثت كل هذا الخلل.. دعوني انام!

«يعود الرجل لينام الجميع في حالة جمود توقفت كل الساعات!»

لوحة من مسرحية لم تنته بعد

مسرحية في فصل واحد.

وداعا.. ايها الجمال الوامض

جليل القيسي

اما حبي فجائع كما البحر
ويلتهم كالبحر نفسه

شكسبير.

الشخصيات

هدى سعيد	فتاة في الخامسة والعشرين
الدكتور فخري احمد	شاب في حوالي الثلاثين
سعيد العزاوي	والد هدى
دلير آمانج	شاب كردي في العشرين
عبد القهار حميد	زوج هدى
بستاني طالبات	فتاة رجلان..

غرفة جلوس مفروشة باناقة وذوق جميل.. نافذة واسعة في الجدار المواجه للجمهور تطل على حديقة كبيرة.. ستارة النافذة مفتوحة، ونرى من خلال زجاج النافذة اشجار السرو والبرتقال، والليمون، وزهور الاشرفي بمختلف الالوان.... بين حين وآخر نشاهد، بستاني يعمل، ويغني بصوت رخيم اغاني ريفية بصوت خافت، كما نرى بين حين وآخر عبد القهار زوج هدى في دشداشة بيضاء يسير مثل الشبح تسبقه عصاه الابنوسية... باب على اليسار، وآخر بجانب النافذة تؤدي الى الخارج... سلمّ يؤدي الى الطابق الثاني... هاتف... جهاز تسجيل.. مكتبة صغيرة مليئة بالكتب... هدى جالسة في استرخاء رشيق فوق قنفة وبيدها ديوان للشاعر الفرنسي الان بو سكيه، تقرا وتستمع الى موسيقى هادئة..

هدى: (تقرا بصوت جميل)

مغيراً الروح واللحم ذهبت الى الشجرة المزهرة لأجعل منها..
اخترعت كلمات لاخفف من عزلتي
حققت ايضاً انتصارات عدة على الخوف.
اخطات في الهرم: لم اجد نفسي...

(تتوقفت عن القراءة... تطلق آهة حارة... تضع الكتاب جانباً. تردد من خلال تنهيدة حارة) حققت ايضاً انتصارات عدة على الخوف... (تضحك) لكن، بعد ماذا؟ بعد ان اجهض جميع احلامي.. آه... حبذا لو كان يمتلك قليلاً جداً من السمع، كنت انشر له اعصابه في كل لحظة بمنشار غضبي... (تذهب الى النافذة... البستاني مستمر في غنائه بصوت خافت... بعد قليل يمر عبد القهار بالقرب من النافذة، يلتفت باتجاه الغرفة.. نشاهده بكامل قامته.. يقف في مكانه... تطلق هدى ضحكة قوية) هذه نهاية زهوك الشديد وغرورك ووهمك الاحمق ياعبد القهار.. لقد تخلصت من ريائك، ونفاقك... اصبحت جثة متحركة فقط.

اما انا... اطلق كل صباح، وظهيرة ومساء من شدة المي استغاثة شفقة واحاول عبثاً ان اجد من يفهمني... واكابر احياناً... مازلت صلبة، وسعيدة لان القدر ساعدني اخيرا وانتصرت على خوفي وعليك... (تنظر الى عبد القهار الذي يقف بين حين وآخر مثل التمثال في نفس المكان. .) وعليك... انني في مثل هذه اللحظة سعيدة مثل هذا الربيع الصافي... إلهي لكم انا بحاجة في هذه المرحلة من حياتي الى حب روحي لأجد نفسي... لاصرخ من شدة فرحي مثل ما تصرخ هذه الزهور الربيعية في الحديقة... قبل اشهر ماتت الاوراق على الشجرة، لكن الشجرة لم تمت... عبد القهار اصبح جثة متحركة، اما انا مثل الشجرة لن اموت... (ياتي طرق على الباب.. يدخل البستاني يحمل باقة ورد، يضعها في اناء ازرق طويل العنق، ويقدم لها وردة اشرفي بيضاء.)

البستاني: (باحترام) تفضلي...

هدى: شكرا... شكرا... انها بلون اللؤلؤ... إلهي، بنفس بياض ولمعان اللؤلؤ... جميلة...

البستاني: حكمة ربك ياست

هدى... انظري الى هذه الاوراق الاكثر

بياضاً من اللؤلؤ.. (وقفة) تفضلي وانظري الى هذه الالوان هنا.. من سوى الرب يستطيع ان يخلق هذه الالوان... قادر على كل شئ..

هدى: (تشم الوردة) رائحتها قوية وزكية... هل هذه زرعتها مع الشتائل التي جلبتها اخيراً.

البستاني: نعم... مع بداية الربيع تفتحت.. دفعة واحدة...

هدى: سيد احمد هل تحب الربيع كثيراً..

البستاني: مثل اي ريفي حقيقي، ومثل اي فلاح حقيقي انا لا احب الربيع فقط وانما المشقة... في الربيع كبستاني ارى تعبي، في هذا الموسم ازور البيوت التي اعمل في حدائقها وارى الفرح والضحك على وجوههم، واسمع التهاني، عاشت ايدك، تعيش، تسلم...

هدى: بماذا يذكرك الربيع.

البستاني: يذكرني باشياء كثيرة... في الربيع يجب ان ابكي ولو لمرة واحدة..

هدى: (بتعجب) ولو لمرة واحدة! لماذا!؟...

البستاني: ذات يوم ربيعي ياست هدى قتلت فلاحاً مثلي...

هدى: (بتعجب) انت!... انت قتلت انساناً... لا اصدق.

البستاني: هذا البستاني يا ست هدى طلب يد اختي، ورفض والدي طلبه... تصوري انا لست طرفاً في الرفض انما الوالد... راح هذا يتبعني، يهددني، ويدخل احياناً قطيعه عمداً في مزرعتنا، ويستفزني، ويشهر علي بندقيته لكن من غير ان يضغط ولو لمرة واحدة على زنادها..

وانا ياست هدى بطبعي انسان جد مسالم، بل بصراحة ضعيف، واكره رؤية الدم، لذا كنت اتحاشاه، بينما هو ظل يدفع قطيعه الى مزرعتي، وهذا التصرف في عرف الريف عيب... حسن.. والقطيع يتلف الزرع.. عرف والدي بصمتي، وبالتلف الذي اصاب الزرع، وسلوك ذاك الطائش، وصمتي... خيرني بين ان اهجر البيت، او ان اؤدبه.. موقف صعب.. انا احب والدي كثيراً، واعبد والدتي.. حذرت الطائش، هكذا كانوا يسمونه في القرية، اي نعم، حذرته ان يكف ويبتعد، لكن الطائش طائش، حاول ان يتعدى علي ويضربني. رايت منجلاً كبيراً في الزرع، التقطته، وهددته به، هجم علي، ومن غير ان ادري متى وكيف رايته يختنق ويدي الاخرى مبللة بأحشائه التي تكومت على الزرع... هربت من القرية... (وقفة... يتنهد) طبعاً حل والدي المشكلة بطريقة خاصة، لكنني دخلت السجن لسنوات.. في السجن كنت كل ربيع ابكي لدقائق...

هدى: ولم ترجع الى القرية.

البستاني: لالا... بقيت هنا... اشتغلت... قسمة ست هدى.. لكل انسان في الحياة حظه ونصيبه... من كان يتصور ان اجئ الى هنا لارتب حديقتك بناء على طلب الدكتور فخري، وآكل من خبزك، وارى زوجك المسكين، وهو جالس طوال النهار صامت... القسمة... الحظ.. لا... لا يصنعه الانسان يابنتي ياهدى.. الحظ هبة الرب... الرب...

هدى: لكن ياعم احمد، الانسان يمكن ان يصبح سيد حظه.

البستاني: مستحيل.. الانسان كائن مسير... المكتوب على الجبين... نعم هذا زوجك... سمعت انه اكبر اثرياء البلد، يهابه الجميع، جالس مع الاسف مثل لوح، لا يسمع، لا يرى، ولا يحس... ذات ظهيرة ذهبت انت الى الجيران، اقتربت منه، وغنيت له ما لدي من قوة صوت، وهو صامت... مسكين...

هدى: (تطلق ضحكة) مسكين. المهم... سيد احمد اريد ان تسمعني صوتك... اسمعك احياناً تغني.

البستاني: انت تؤمرين... (ينظف حنجرته، يغني بصوت جميل وقوي... (بوسع المخرج ان يختار ابيات الاغنية.)

هدى: (تصنف) رائع... صوتك جميل...

البستاني: انظر... زوجك لم يحرك ساكناً...

هدى: هاهاهاها... طبعاً... لا ولن يتحرك لو اهتزت الارض...

البستاني: الانسان لا يجب ان ييأس من روح الله..

هدى: بالنسبة لي لست يائسة، اما يأسه هو فلن يكون له نهاية..

البستاني: من يدري... من يدري... قادر على كل شئ....

هدى: (تذهب وتاتي بكمية من النقود وتدسها بحركة سريعة في يد البستاني.) خذ ياعم احمد...

البستاني: (ينظر الى النقود) هذا كثير... يشهد الله هذا كثير.

هدى: انا الاخرى لدي الكثير، بل الكثير الكثير منه...

البستاني: شكرا... الا تامرين شيئاً...

هدى: لالا... شكرا... (يخرج البستاني...) ... يا لطيبة البسطاء... يرن جرس الهاتف. تلتقط السماعة...) الو.. آه.. انت... لا اعمل شيئاً... قبل قليل غنى البستاني بصوته الرائع محمداوي... اتعرف ان هناك نغمة شفقة جارحة في صوته... الآن... لا شيء جالسة فوق الأريكة اتنشق عبير زهور حقيقية جلبها البستاني... واشم عبيرك ايضاً عبر الاسلاك.. لماذا تضحك... هل تبقى مجرد دكتور... دكتور فقط... لو كنت مثلي تعشق الشعر، والكتب والخيال، عرفت كيف يشم العبير عبر الاسلاك.... يا غبي، لا اشمه بانفي بل بحواسي. حسن.. تعال... انتظرك. (تعيد السماعة... تنهض، تتجول في الغرفة.. تدخن.. تلتقط ديوان الان بوسكيه تقرا بالقاء مسرحي وبألم.)

كل مالي ماساوي: اذاً اتسمحون بان اكون زورقاً يطوف من جزيرة الى اخرى.. (تتوقف للحظات... تستمر)

كل شيء في ماساوي: اذاً كونوا متفهمين انا هذا المساء شجرة دلب قديمة...

(تتوقف عن القراءة... تلقي الكتاب بعيداً.. تطلق ضحكة عصبية.. تشعل سيجارة ثانية... تدخن بتوتر.. تضحك.. تردد..)

انا هذا المساء شجرة دلب قديمة... هاهاهاها.. (تذهب الى النافذة تنظر الى زوجها، ثم الى الاشجار في الحديقة فتية، ريانة، مليئة بالحياة.. يالهذه الشمس البرتقالية.. انها تتلالا... رؤوس اشجار السرو تشع مثل سعفات من الذهب. (تطلق ضحكة حلوة..) اواه... سابقى رغم كل اوجاعي رومانسية... (تخاطب زوجها) تعودت ان تقف هناك مثل تمثال... وتنظر الى الغرفة والى عبثي، وفوضاوي، وعذاباتي لكن من غير ان تراني، او تسمعني، او تحسني.. ياعبد القهار، اين ذاك القناع الغامض البارد الذي كنت تتقنع به... اين هو حقاً؟.. اين ضحكاتك الهستيرية، تهديداتك، سخرياتك المتهكمة وكلماتك الامرة التي كانت تثقب السمع والقلب.. إلهي، من سنة وانا اردد نفس الكلمات مع نفسي..

(يتحرك عبد القهار من خلف النافذة، بعد قليل يدخل غرفة الجلوس، تسبقه عصاه.. يقف مثل المذهول، نظراته العمياء تفيض بدهشة خرساء، حواجبه ترتعش كانها تسمع ضجة آتية من بعيد... ضجة... هو، وحده يعرفها فقط..

يطلق تنهدات متتالية، ويستمر بالم موجع رسم الدهشة والألم على وجهه

ماذا تريد ياعبد القهار! لماذا تتنهد... لماذا فمك ميت!! من كان يستطيع النظر الى عينيك؟ بل من كان يجمع بغرابة في شخصه القسوة، والغدر، وكذلك الجبن مثلك ياعبد القهار... اين رباطة جاشك؟ انظر كم تائه وشارد انت، مثل نظراتك الشاردة... (تعبث بوجه عبد القهار وهي تطلق ضحكة هستيرية...) يالهذا الوجه الهش، الباهت، والمصفر مثل وجوه الموتى... (تصفعه في صدره، وظهره بقوة، وتطلق في وجهه فحيحاً مثل فحيح الافعى المحاصرة..) ايها الميت الحي... الميت الحي... (يتحرك عبد القهار تابعاً عصاه ويذهب الى دورة المياه حيث نسمع اصوات من يستعمل دورة المياه...

تريح هدى راسها فوق افريز النافذة... يفتح الباب.. يدخل الدكتور فخري، وهو يسير على رؤوس اصابعه، يقترب من هدى، ويطلق فجاة اصواتا مثل الهنود الحمر.. تجفل هدى.)

هدى: اوووه... ما هذه الاصوات الزاعقة السخيفة... لماذا لا تطرق الباب قبل ان تدخل... لماذا تاتي على رؤوس اصابعك... ارجوك انني اكره هذه الطريقة في التسلل الى الغرفة..

الدكتور: هل ارعبك صوتي.

هدى: طبعاً لا... لكن الطريقة الصبيانية في الزعيق... اوه، تتصرف معي مثل انسان خال البال...

الدكتور: ماكنت اتصور انك مثل الارنب البري يخاف من زعقة الصقر...

هدى: (بكبرياء) انت تعرف كم متمكنة انا من اعصابي.. (بسخرية) انت! هل انت حقاً صقر..؟

الدكتور: الست صقراً؟...

هدى: بصراحة لا... ولن تكون صقراً... ربما في بعض المسائل... واحيانا انت جبان.

الدكتور: هدى... هدى... متى ترضين عني... متى...

هدى: لا اعرف... لا اعرف.. ربما عندما تمتلك احلاماً جميلة...

الدكتور: انا طبيب... اختصاصي عيون... شاب... منحني الله صحة جيدة، وسامة، وصديقة جميلة مثلك.. ماذا افعل بالاحلام...

هدى: ماتمتلكه صفات عادية... انت مثلاً لا تمتلك نبل النفس.. ان روحك يادكتور ليست جميلة...

الدكتور: لا افهمك..

هدى: انت مثلاً لا تمتلك مشاعر رهيفةً جداً... انت لا تستطيع ان تعاملني كرغبة روحية...

الدكتور: اعترف باعزيزتي انني لست مثقفاً مثلك، ولا اعرف في الشعر، لكنني انفذ لك جميع رغباتك، وطلباتك.

هدى: هراء... هراء...

الدكتور: هراء!! هراء؟.. لماذا هراء ثم انت رومانسية اكثر مما يجب..

هدى: ربما لكنني امراة واقعية ايضاً... (تذهب وتتمدد فوق القنفة التي يجلس عليها الدكتور. تتكلم بصوت ناعس وهي ترنو من خلال النافذة الى رؤوس الاشجار المتفرعة... يحل ظلام شفيف يرفق في الحديقة...) آه... مات نهار آخر...

الدكتور: (يمرر باطن يده فوق راسها) فعلاً...

هدى: الاتعتقد ان موت نهار واحد شئ مخيف، ومحزن.

الدكتور: ماذا؟.. مخيف! ومحزن... آه... فعلاً... فعلاً...

هدى: هناك من يودع النهار الآن وهو مطمئن الخاطر، ناعم البال.

الدكتور: فعلاً... فعلاً...

هدى: وهناك من يلتهب راسه بالافكار... (يذهب عبد القهار الى الحديقة. اي الدكتور..) اذهب وافتح اضواء الحديقة...

الدكتور: سيان اذا كانت الحديقة بالنسبة له مضاءة ام لا...

هدى: اعرف انه في ظلام ابدي... اريد ان اراه كعادته يقف هناك وينظر بعينيه العمياوين الى هنا... اريد ان ارى منظر الاشجار، والزهور تحت الاضواء... (ينهض الدكتور ويفتح الاضواء. يعود الى مكانه ويداعب من جديد شعر هدى.) انظر اليه... يا لبؤسه.. المهم... هل حقاً لا تحزن، او تاسف اسفاً حقيقياً لموت نهار واحد.!

الدكتور: لكنه يموت رغما عني. نعم رغماً عني. (تنهض بعصبية وتذرع الغرفة. تشعل سيجارة..)

هدى: صحيح... صحيح يموت رغماً عنك. لماذا تتكلم بالبديهيات. إلهي، اقصد، اقصد الا تتالم كانسان ولو للحظات مثلاً لان النهار مات؟ او تردد مع نفسك ان هذا النهار لن يعود... (ياتي عبد القهار وبآلية يقف في نفس مكانه خلف النافذة.)

الدكتور: انا لا افكر كثيراً في مسائل واقعية... ثم انا لا اميل الى فلسفة الاشياء.

هدى: (تطلق موجة دخان باتجاهه وبنبرات مثيرة) رباه.. كيف لا.. كيف لا.. مستحيل.. مستحيل..

الدكتور: ماهو المستحيل؟

هدى: ان يودع الانسان نهارا كاملاً بسهولة، بلا مبالاة... (تضع كاسيت في جهاز التسجيل.. تنداح موسيقى حزينة جداً، من طراز مقطوعة مونامور على الكيتار..)

الدكتور: انت تحبين الحزن كثيراً...

هدى: ليس كثيراً.. احبه جداً عندما ياتي على شكل رعشات موجعة. (تشير الى زوجها المتسمر خلف النافذة.) هذا الانسان القاسي، قرصان الشهوة، والمال والقسوة، كان يسخر من الحزن، والحس والكلمات الجميلة.. انظر اليه... كان يعتقد ان لا احد في الدنيا يستطيع ان يمسه كما لو انه ممسوح بالزيت الألهي. (تطلق ضحكة هستيرية، وبخطوات كسولة تاتي وتجلس لصق الدكتور...) هل ما زلت مصراً على انه لن يرى..

الدكتور: الى الابد... لماذا انت شكّاكة الى هذه الدرجة.؟ من سنة وانا اؤكد لك هذه البديهية... اعرف مبلغ الخوف الذي زرعه فيك.

هدى: (تطلق ضحكة عصبية) خوف... خوف!.

الدكتور: هدى... ان الصدمة التي عاناها في تلك الحادثة المروعة لن ترجع له لا بصره، ولا حسه، ولا سمعه... انا اتكلم بلغة علم...

هدى: هب رجع له بصره، حواسه... ثم ماذا؟ انا اسالك احياناً لا ارادياً..

الدكتور: من يدري... قد يرى ذات يوم فجاة... او يسمع... او يحس.

هدى: كيف؟.

الدكتور: بمعجزة.

هدى: (بسخرية) بمعجزة! وهل نحن في عصر المعجزات... (تضع باطن يدها فوق فم الدكتور.) شفتاك حارتان.

الدكتور: (بمرح) لانني لست جثة متحركة... انا... حياة متحركة...

هدى: لا... لا... انت حياة جامدة...

الدكتور: متاكدة...

هدى: حسن... انت حياة بوعي عادي...

الدكتور: انا! بشهادتي العالية، وشبابي، وعي عادي... لماذا... لماذا؟.

هدى: نعم وعي عادي... ثم انك

تحبني بقلبك... فقط.

الدكتور: بماذا تريدين ان احبك؟

هدى: اسمع... هل تشعر ان مجرد التفكير في عبء ثقيل عليك.

الدكتور: مستحيل... مستحيل...

هدى: اذا انت لا تعرف الحب.

الدكتور: كيف!؟

هدى: انت لن تفهمني... انني يادكتور امراة صعبة الارضاء... صعبة الارضاء جدا...

الدكتور: جدا جدا... (يشير الى عبد القهار) ان ذاك الشبح زرع فيك عقداً كثيرة...

هدى: (تنهض مثل الملسوعة، وبطريقة سريعة تشعل سيجارة، وتقوم بحركات مسرحية اثناء حديثها.) لن انسى طريقته المبتذلة في التعامل معي كانني.. لن اغفر له... لن انسى يوم جاء يهدد اسرتي، ويهددني... لن انسى الجو الكابوسي الذي خلقه لاسرتي ليصبح بالتالي زوجي... انا... اواه... يوم ذاك سعيدة، وغير مصدقة نفسي احمل ليسانس في الادب الفرنسي، واحلم بالماجستير، ثم الدكتوراه... آه لو تعرف كم احببت اللغة الفرنسية، بنفس حبي للغتي العربية...(وقفة...) في الجامعة كنت اقرا الشعر بالفرنسية والمسيو ديلارو يصفق لي بحرارة... كنت اناغي نفسي بالفرنسية، واقرا رسائل حب الفريد دي موسيه الى جورج صاند، ورسائل هيجو الى حبيباته، ارتعش، ارتعش للكلمات... (بحرارة مؤثرة..) كنت احب شاباً كرديا وسيماً، طيباً، شريفاً، صادقاً يدرس معي.. (وقفة) اتعرف انه ما زال يعيش في السليمانية... كان مثلي يفيض حرارة، وحماسة للفكر، والشعر، ويترجم لي كوران، بيره ميرد، بيتله س، هلمت، ومقاطع من (مم وزين)... إلهي، كان يخطط برفق ان يعيش معي حياة ثرية في الروح والفكر... كنا كلانا نحب التوتر من حيث لا ندري... كان له قوة ووعي... آه... شاب يعرف كيف يلتذ بالحياة الصعبة والسهلة...

(إظلام... يسلط ضوء على هدى، ودلير وهما بجانب جدار.. نسمع اصوات طلاب وطالبات.)

دلير: (مستنداً الى جدار، وهو يحمل مجموعة كتب) اتعرفين ياهدى انني دائماً احول نفسي اليك.

هدى: ماذا تقصد..؟

دلير: اصبح في صلب شخصك..

هدى: عجيب... كيف..؟

دلير: احول نفسي خيالياً.. مثل طيف يلهو ويحس كل شيء اصبح معك...

هدى: (بوجه فياض بالحب) الان يا عزيزي فهمت، واستطيع ان اقدر سعة الصحراء التي تهت فيها.

دلير: لن... لن اتيه ياهدى.. اسمعي، هناك عبارة جميلة في انجيل متي تقول (ان الذين يضعون املهم فيك لن يخفقوا...) وهل حقاً اتيه وانت معي...

هدى: بالضعفي وانا بقربك... دلير... دلير... انت تجعلني دائماً مليئة بالحب، والاماني.

دلير: الضعف الانساني ياهدى احياناً نعمة كبيرة، ومصدر للسعادة...

هدى: كيف! كيف!

دلير: بدليل اني اجعلك ضعيفة بحبي، وانت تكثرين من حبك لي.

هدى: يالك من محدث لبق... (وقفة...) اسمع نبرة حزن في صوتك هذا الصباح...

دلير: هكذا انا عندما اكون معك... هل اسمعتك كلمات لطيف هلمت.

من ذا الذي يقول: ان ليس للانهار هم
انها ان لم تكن حزينة، فلماذا تئن اذا؟

هدى: يانهري... يانهري الحزين.. يامن بكلماتك الجميلة تلامس قلبي.. (تاتي ثلاث طالبات من معارف هدى ودلير.)

الطالبة ١: هاهي هدى... كالعادة صوتها مرتعش وحزين.

الطالبة ٢: وهل رايناها مرة واحدة وهي ليست حزينة..

هدى: لماذا تحسدن حزني... وهل من السهل ان يحزن الانسان حزناً حقيقياً.

الطالبة ٣: طبعاً لا ياجورج صاند.. (الجميع يضحكون)... هل كانت تتلو عليك قصيدة.

دلير: بل انا كنت اتلو عليها قصيدة هل تريدون الاستماع الى موسيقى؟

الطالبة ١: موسيقى.. اية موسيقى؟

دلير: ان هدى بمجرد ان ترخي وتر صوتها، وتقرا هيجو، اذاك تعرفون معنى الموسيقى.

الطالبة ٢: طبعاً نعرف... ايها الكردي انت تعرف كيف تغازل

دلير: بل ياآنستي، قولي، اعرف كيف احب..

طالبة ٣: بصراحة انا فعلاً اريد ان استمع الى مقطع من قصيدة (تردد

بتصنع لمجرد المزاح)

بعيدا عنك، فليتحول جسدي **

الى شراع... (الجميع يضحكون... اما الفتيات فيتمادين في ضحكهن...)

(الطالبات يغادرن المكان...)

هدى: (بصوت حزين...) بعيدا عنك، فليتحول جسدي

الى شراع...

آه دلير بعيدا عنك لن اكون سوى جثة... ليت ايام الدراسة تدوم الى الابد... الى الابد... ألهي، كيف ساقضي ايامي بعيدة عنك، وعن صديقاتي... اين اجد هذه الساعات من المتعة، والكلمات الدافئة... اكيد ساصاب بالقلق، والكآبة والملل، واصبح انطوائية...

دلير: هل تعتقدين انني اتركك؟ طبعاً... ساكتب لك باستمرار (ضاحكاً) بنفس حرارة الفريد دي موسيه، واكلمك بالهاتف، وازورك في احلامك، بل ازورك في البيت.

هدى: اشعر انك ستنساني.

دلير: انا! انساك!؟ شعور مضحك... من سواك ياهدى تستطيع ان تملأ ثنايا روحي من!

هدى: ماذا تحب فيّ اكثر؟

دلير: آه.. حسن.. قد تتصورين انني احب عينيك السوداوين الواسعتين، اوجبينك العريض.. او صوتك الناعس الجميل.. او لطفك الشديد في التصرف معي.. لالالا... احب فيك عقلك الحساس المرهف، وهو يساوي الف مرة اشياءك الاخرى..

هدى: ياأميري... كم عذب انت... اريد ان ازور مدينتك..

دلير: لم لا... بل يجب... ادوربك في ازقتها الضيقة، واريك بيوتها الطينية في صابون كران، ونذهب الى سحابة ي سبي، كانيسكان، ونصعد بامتداد شارع كوران الى مرتفع حيث الجبال بلون الارجوان في المساء، ثم نذهب الى شارع توى ملك ونختلط بمئات الغاطسين في الحب حتى ارنبة انوفهم... اجل تلك مدينتي الصغيرة مرات ومرات. طبعا... واعرفك على ممثلات موهوبات، واقرا لك مم وزين...

هدى: سبلس ... سبلس... زور... زور... سبلس... بشيت...*** روحي مني... (وقفة...تطلق ضحكة حلوة) بالحنانك يادلير... بالنقاء روحك... بالعفويتك الساحرة... انت يادلير في الكلام، والحركة، والضحك، انت... آه... انت...

دلير: انا ماذا؟

هدى: انت طفولة بريئة... ألهي، لكن ماذا لو هجرتني يادلير...

دلير: اهجرك؟! انا... اهجرك؟... بل ماذا لو انت هجرتيني.

انا لن اهجرك ابداً... ابداً...

هدى: اقول ماذا لو... حسن... ماذا لو هجرتك انا..

دلير: هذا ممكن...(ضاحكا)... ممكن...

هدى: ارجوك... ارجوك... لاتجرحني.

دلير: اذا هجرتيني ساترك لك شيئاً ياهدى شيئاً مثل سندريلا لتهتدي به كما اهتدى الامير اليها..

هدى: (بحنان) ايها الأمير... ايها الأمير...

دلير: ياأميرتي... اتعرفين انك... انك...

هدى: (تقاطعه) انا ماذا؟...

دلير: انت فتاة مزيج من النعومة والحلم...

هدى: يقولون الحلم وحده يخلق المستقبل... مارأيك.

دلير: نعم...

هدى: احلم ياعزيزي... احلم كثيرا... احلم مثلي... (وقفة) لنذهب... لدينا بعد قليل حصة... (يخرجان)...

(اظلام طويل... موسيقى خافتة.. نفس المنظر السابق... هدى واقفة بجانب النافذة تنظر بغضب والم الى عبد القهار المستمر في اطار النافذة... تشير اليه بحركة مسرحية) هذا الرجل البهلول دمرّ حياتي... من يستطيع ان يرى انسان طاغية مثل عبد القهار ولا يستسلم... لم يفد معه رفضي المستمر، سخرياتي، احتقاري له ولامواله... لم يكن ثرياً حسب، وانما الهي كان شديد السيطرة على نفسه، قوي التحكم بسلوكه ورغباته... (وقفة) لم ولن ارى انسانا مثله، نفسه مليئة شكا، وارتيابا، وحذرا، وغطرسة... استحوذ بالقوة، والتهديد على مشاعر والدي، ووالدتي... (بصوت حزين) والدي مدرس طيب، رقيق رقة انثوية، يكره العنف، عاشق سفرات، علمني حب الدنيا، عرفني بحكم إختصاصه في علوم التاريخ والجغرافية بمدن العالم، وبالعلاقات البشرية... (وقفة... إظلام... يسلط ضوء على جانب من غرفة. هدى ووالدها في جلسة بسيطة.

هدى: هل حقاً انتهيت من جميع معاملات السفر..

الأب: طبعاً...

هدى: بابا... هذه المرة تسافر الى أين..؟

الاب: (بمزيج من الجد والحزم) هذه المرة... الى الصحراء...

هدى: (تطلق ضحكة حلوة...) الى الصحراء... لماذا الى الصحراء..؟

الاب: الصحراء ووحشة البادية، هما ميتافيزقا الشعراء...

هدى: لكن ماذا ستفعل في الصحراء.؟ هناك لا شئ يتغير.. لا شئ يتحرك...

الاب: اريد ان ارى الانسان كيف يتصرف بارادته المطلقة... كيف تحمل اجدادنا لغة الرمل بصبر ايوبي...

هدى: انت الاخر تحب الاحلام...

الاب: كل شئ في هذه الدنيا حلم... من الصحراء اذهب الى معبد ممفيس مدينة الاله - بتاح - ثم الى هليو بوليس موطن الآله الشمس - رع - واستمع من المصريين الى الحكايات القديمة عن قصة ندم الاله رع على خلقه للبشر حين تآمروا عليه بالشر فصمم على القضاء عليهم... عندما ارسل سمخت آلهة القوة التي راحت تفتك بهم..

هدى: (بلطف) بابا... انت لن تمل لا السفر ولا تلاوة الحكايات الحلوة... (بضحكة حلوة) لكن لا اصدق انك ستذهب الى الصحراء..

الاب: هدى... صدقيني... اسمعي... انا مثلاً اسمع الكثير عن معابدنا القديمة.. معبد عشتار، وننخور ساك، وشمس، وعشتروت، وننبى - زازا، لكنني لم ار ممفيس، اوهليوبوليس... اريد ان ارى المناطق الاستوائية، ارى النيل الابيض والازرق عندما يلتقيان... نعم اريد ان ارى قبائل الدنكا، والنوير، والشلل، قبائل عربية، النوبيون الذين كانوا مقاتلين اوفياء مع المصريين القدماء.. آه... ساذهب الى بحيرة ناصر، معبد ابو سنبل، الكرنك، الاقصر وادى الملوك... (يضحكان معاً بحرارة... اظلام... موسيقى... نفس المنظر السابق...)

هدى: نعم. منذ صباي عرفت عوالم بعيدة، وتعرفت على مدن جميلة، وسمعت باسماء معابد قديمة، ومدن صغيرة على الخارطة. (تتنهد) على الخارطة فقط.. وسمعت عن طقوس، واعراف، وديانات عشرات الشعوب في العالم... كل هذا عن طريق والدي... (بصوت مثل الفحيح) وعبد القهار، مثل كائن خرافي هدد والدي بطريقة جلاديه واصبح والدي الرقيق الطيب عاشق التاريخ يخافه خوفاً شديداً.. (يتحرك الزوج من خلف النافذة.. يجئ بعد قليل الى غرفة الجلوس.. يقوم بحركات بليدة... تقترب منه هدى وتقرب يدها من عينيه.) عيناه عميلوان..: كانتا لا ترفان لهما رموشهما الاقليلاً، ولا تعرفان الاستسلام ابداً... (تمسكه من كتفه وتهزه بقوة..) ماذا كنت تعرف خارج دنيا المال، والتجارة، وسرقة الاخرين...؟ماذا كنت تعرف سوى تشريد هذا وذاك.. والربح السريع.. ماذا؟ ماذا؟ (تبتعد عنه) لا شئ... بل كنت بليداً... (تطلق ضحكة قوية) منذ ان اخذني بالقوة وحتى انقلبت به السيارة، كان يردد مثل الببغاء: (تقلده) لقد كانت حياتي نصراً في نصر... (ضحكة قوية) اي نصر... ايها المومياء... (بصوت غاضب) ياعبد القهار لقد قلت لك حل عني... حل عني، واذا لم تحل عني، ثق اذا انتصرت على ذات يوم لا سمح الله.. (بصوت خافت وحزين) لكن الله سمح، (بصوت عال) انك ياعبد القهار ستندم... وتتركني مثل التيس في المزرعة، وتندم على التلف... انت تعرف ماذا يعمل التيس في المزرعة... (وقفة... تشعل سيجارة وتدخن بشراهة.)

الدكتور: (ببرود) هدى، انت تسردين علي نفس قصة حياتك التي سمعتها قبل اكثر من شهر.

هدى: (بغضب) اخرس... اخرس... هل حقاً اثير اعصابك وانا احكي لك عن آلامي؟... (بصوت حزين) الا تعرف كيف تتعاطف مع امراة محطمة من الداخل... (وقفة) اذا لا تعجبك قصتي، اذا كنت تنفر من الاستماع الى آلامي، اتركني... اذهب من هنا..

الدكتور: (بتملق) عفواً...عفواً... هدى.. هدى.. اسمعي، انت، متعبة... انت لا تريدين ان تستمعي الى لغة الطبيب... صدقيني ياهدى ان اعصابك متعبة..

هدى لالا... هل تريديني ان اراجع اختصاصياً آخر مثلك، ليتكلم معي بالمصطلحات... (وقفة) حتماً ساسمع هذه المرة مصطلحات مثل: اختلال الذاكرة... تدهور القابليات الذهنية...تعب خلايا القسم السفلي للدماغ.. (بصوت عال..) صحيح انني مضطربة، باستمرار، لكنني في صحة جيدة. صحيح انني اعاني من آلام اعرفها وحدي انا..

الدكتور: لكن هدى، هل تعرفين

انك سردت على نفس هذه القصة للمرة الثالثة.

هدى: (تصرخ) اسردها للمرة الالف طالما اخفف بسردها عذاباتي.

الدكتور: ماكنت اعرف انك تستمتعين بالالم كما يستمتع الانسان بشئ لذيذ وجميل.

هدى: حياتي كلها الم... صدقني لو اجريت لي الآن عملية جراحية من غير تخدير لما شعرت بالألم... انا عندما صادقتك، لكي تستمع الي... خلتك مستمع جيد... (تصرخ) لماذا لا تتعاطف معي؟.. لماذا تقاطعني بهذه اللهجة الباردة كما لو انك تكتب وصفة لمريضك! (تدخن وبحركة مسرحية) انني من شدة المي اريد ان ابقى ثائرة المشاعر دائماً.. دائماً.. دائماً.. هل تسمعني... وانت!! كلما تاتي الى هذه الغرفة اما تجلس وتردد مثل البيغاء: فعلاً.. فعلاً... طبعاً... اكيد... او تقبلني على طريقة الاجانب الذين درست عندهم... قبلات سخيفة مثل المراهق... (تؤشر الى زوجها) هذا كان يقبلني مثل الوحش ورائحة الويسكي تفوح منه وكانه حانة متنقلة، وانت مثل المراهق.. الهي، كلمني ولو مرة واحدة انت الاخر عن شئ جميل... انا الاخرى مللت من الاستماع الى جراحة عملية الحول، ترهل القزحية، ارتفاع الضغط لشرايين العيون... (ينهض الدكتور ويقترب منها.) اجلس مكانك.. (بصوت عال) الى مكانك...

الدكتور: آسف.. اسف جدا ياهدى.

هدى: انت دائما آسف... (وقفة.. من خلال دموعها) اتعرف مامعنى ان تمتلك إنسانة مثلي رهافة شديدة في المشاعر، في الحس

الدكتور: اعرف... اعرف...

هدى: (بصوت حاد مثل الصفير) لالالا... لا تعرف انت مجرد اختصاصي في العيون... نعم... (تشير الى عبد القهار الواقف مثل التمثال في الغرفة.) مثلما كان هذا فناناً في جميع المال... (بتالم) انا... اتكلم عن رهافة غريبة وغامضة، خاصة بالذين اصيبو ببلاء المعاناة... (بتوتر) كم كتاباً قرات خارج دنيا الطب.. قل... كم ديوان شعر قرات...

الدكتور: (بآلية) اعرف... اعرف.

هدى: تعرف ماذا؟... تهز راسك لماذا؟... انت لا تعرف اي شئ... انت مراهق في الثلاثين لا اكثر، مثلما (تشير الى عبد القهار) كان هذا مراهق مال في الخامسة والثلاثين...

الدكتور: هدى... هدى... انا ما زلت مقتنعاً انك بحاجة الى علاج خفيف للاعصاب.

هدى: اسكت... اسكت... صحيح انني متوترة، لكنني قوية...ثم ان امثال عبد القهار عندما يزرعون عقدهم، طغيانهم تحت جلد الانسان، بمرور الزمن لن يفيد العلاج معهم.. العقد تصبح مثل الخلايا السرطانية سريعة... (وقفة) لالالا... لا تكلمني عن العلاج... اريد ان انتصر على نفسي بطريقتي الخاصة... بارادتي... بصبري... (وقفة) لكن، هذا الرجل النزق، الطائش النزوات خلخل مسار حياتي... (تشعل سيجارة اخرى.)

الدكتور: (يمط عنقه مثل دجاجة عندما تشرب الماء..) اعرف... اعرف.

هدى: تعرف... تعرف... دكتور... لماذا لا تمتلك قليلاً من الحس الجميل...

الدكتور: انني بصراحة لا اجيد الحديث بنفس لغتك، كما ولا امتلك نفس ثقافتك، وحتى حرارة مشاعرك، فاضطر ان اؤيد كل كلمة تقولينها، واقبلك احيانا لاخفف عنك.

هدى: بل تقرفني... (وقفة...) هل حقاً ليست لديك مشاعر رقيقة.. افكار عادية لتسردها لي بطريقة جميلة.. قصص شعبية...

الدكتور: هاهاهاها... قصص شعبية... افكار... مشاعر رقيقة...

هدى: اتعجب كيف قبلتك صديقاً، وكيف طورت علاقتي معك الى هذه الدرجة؟ وانت؟...

الدكتور: (مقاطعا) حسن... ياسيدتي... ارجوك... لا تكوني قاسية معي الى درجة اللارجعة... هدى، ماذا تريدين ان اعمل لك... صدقيني مستعد ان انفذ لك اي طلب...

هدى: ادي كل ما اريد... لكن قل لي، ماذا تجيد... (بسخرية) لو كنت تملك مشاعر رقيقة، وحساً شاعرياً... لكن لا.. لا تملكهما..

الدكتور: علميني... دعيني اجرب... مستعد ان انفذ لك اي طلب...

هدى: ماذا تستطيع ان تعمل لامراة حالمة... احيانا من شدة ياسي، وحزني، ومشاعري الحارة، ونزواتي، احلم، بل اعشق ان اكون جورج صاند... او فيرجيني ولو لدقائق..

الدكتور: (بتعجب شديد) فيرجيني!! من هي فيرجيني؟

هدى: اوه... هذا خارج عالمك...

الدكتور: حسن... ياعزيزتي

هدى... ماذا يجب ان اعمل حتى اجعلك تشعرين انك فيرجيني...****

هدى: ماذا يجب ان تعمل؟... لكنك (بسخرية، وهي تمزح) لا تملك ذرة واحدة من مشاعر بول...

الدكتور: بول... من هو بول؟.

هدى: هاهاهاها... حبيب فيرجيني.. انت... لا... لن تستطيع ان تجعلني اشعر انني هي...

الدكتور: (برجاء حار) لا تكوني قاسية معي... اوه... هذا المساء انت قاسية معي جداً... مع قسوتك، مستعد ان اعمل كل ما عمله بول لفرجيني.. (وقفة. برجاء..) ماذا فعل لها...

هدى: اسمع بدلاً من تصرفك المراهقي، حاول ان تنحني عرفانا بالجميل مني لقبولك صديقا لي، انحني على طريقة الامراء، راكعاً وقبل اسفل ثوبي... (يقترب الدكتور وينفذ طلبها بحركة تمثيلية، ثم يتراجع الى الوراء...)

الدكتور: هل كنت موفقاً...؟

هدى: طبعاً لا... انحنيت بحركة هزلية جداً...

الدكتور: ماذا تقصدين بحركة هزلية جداً!... طبعاً لست اميرا، ولا اعرف بحركات الامراء...

هدى: ولن تكون اميراً... لن تكون سوى طبيب... (تطلق ضحكة شبيهة بالبكاء) دكتور... انت لا تعاني، ولا تشك، ولا تتامل، ولا تتخيل، ولا تفكر خارج اختصاصك... لماذا لا تتركني...

الدكتور: هدى... هدى انا بصراحة لا اقلق فكري بهذه الاشياء.. بل بصراحة اكثر لا افكر اثناء راحتي، وعندما اكون معك ابعد من اللحظة التي اعيشها... نعم هذا...

هدى: شئ محزن... اما انا ففي محنتي هذه، ابحث عن رجل له عقل متنور، وروح سامية وقوية.. اخلاقي...

الدكتور: ماذا تقصدين باخلاقي؟

هدى: اقصد، النقاء، الاستقامة، العدالة الى حد ما..

الدكتور: الآن انا مقتنع ياهدى، انك من المستحيل ان تألفي كل هذا الرخاء، والترف، ورغد العيش الذي تركه لك عبد القهار...

هدى: (بصوت عال) طززززز... ززززز... (تشير الى عبد القهار) ها انتذا تتكلم مثله... بنفس مفرداته...

اسمع... (اظلام... يسلط ضوء احمر على هدى، ثم بعد قليل على عبد القهار... يؤديان في هذا المشهد دورا ايمائياً مؤثراً بطريقة يكون فيها عبد القهار قاسياً، ووحشي السلوك... والحركات تؤدي على ضوء صوت هدى الذي ياتي من مكبر الصوت...)

ذات مساء كنت وحيدة في البيت، غارقة كعادتي عندما اكون لوحدي في احلام جميلة، احلام اعرف وحدي كيف اخلقها لنفسي... تذكرت دلير الذي بدا لي شاحب الوجه، يتحرك بعصبيه في محاوله عابثة للتغلب على خوف مفاجئ الم به.. قلت له بصوت هامس: دلير.. ما بك! قال لا شئ... جئت لارسل لك المسرات.. قلت: شكرا ايها الحبيب... شكرا... دلير... اتعرف بماذا اشعر وانا انظر اليك؟ اشعر بالطمانينة... بالحرية... دلير لقد جعلتني ان احبك الى درجة بحيث لا استطيع ان اتراجع ابدا... قال بصوته الناعس: هدى... هدى... اتعرفين انك عندما تمتلئين بالعاطفة يتضاعف جمالك. بالجمال الوامض... قلت. شكرا ياعزيزي.. قال بصوت غاية في الحزن: وداعا، ايها الجمال الوامض... فجاة اطلقت صرخة صامتة عندما دخل عبد القهار بخطوات الذئب، وكعادته تطاوَس... كلمته بسخرية، وصرخت عليه بغضب: لا يحق لك الدخول الى البيت بهذه الطريقة اللصوصية... اضطرب قليلاً، وعلى خلاف عادته، انفعل ثم هاج امام سخرياتي وكلماتي. ولانه لا يعرف، بل لا يجيد الكلام الا في المال، قال بطريقة مقرفة: هدى... اعطيك كل شئ.. اعطيك المستحيل.. صرخت في وجهه: اخرج من البيت ولا تخلق فضيحه. اخرج.. اخرج.. هجم علي...ضربته، ضربني. امسكني بقوة من خصلة كبيرة من شعري.. عدت ولكمته .. لكمني. ترنحت من قوة لكمته.. وقعت يدي على شئ ثقيل.. ضربته. صار مثل الثور الهائج وضربني بقوة.. دخت.. تلازمنا بالايدي من جديد.. ضربني بيده الثقيلة عدة مرات. وقبل ان اغيب عن وعيي اغتصبني بطريقة حمقاء، وبعد اقل من شهر ووسط طوفان تهديداته تزوجني... بعد شهر واحد من زواجنا ذات مساء رجعت من زيارة والدتي، سمعت صوتاً هامساً في غرفة نومنا.. ذهبت على رووس اصابعي، ورايته عارياً مع عاهرة فوق سريري.. صرخت بكل ما لدي من قوة... (اظلام... نفس المنظر السابق... تقترب من زوجها الواقف...) دكتور... الا تخجل وانت تكلمني عن رغد العيش، الرخاء... الترف... مسكينة تلك المراة التي ستعيش معك ذات يوم... ستقضي حياتها فعلاً... فعلاً... اكيد... بالضبط... في حياة ميتة.

الدكتور: هل استطيع ان اشرب كاس ويسكي؟

هدى: وهذا هو الفن الآخر الذي تجيده... هل كنت تستمع الى..

الدكتور: نعم... فعلاً.

هدى: ما فائدة الاستماع، طالما لن تستطيع ان تشارك في آلامي.. (تصرخ) لن تستطيع.... (تشير الى عبد القهار) انظر اليه... ان هذا المومياء الذي كان ذات يوم شديد السيطرة على نفسه، قوي التحكم... يوم رفض والدي ان يزوجني له، ارسل ازلامه وضربوه امام طلابه بطريقة قاسية... مذ ذاك اصبح والدي عاشق التاريخ، الطبيب يرتجف امامه مثل ارتجافة المكبوت حين تعصاه العبارة... بل بسبب الضرب الموجع ظل لاسابيع يهذي، ويتكلم باصابعه فقط... (تبكي) تعال هنا يادكتور... هنا قف امامه... غازلني خذني بين ذراعيك. لن اغفر له عنجهيته... (يقترب الدكتور ويحاول ان يعانقها، فجاه يسمع صوت عويل نسائي قوي، وموجة بكاء.. تركض هدى باتجاه الباب المؤدي الى الخارج... تفتح الباب. العويل يشتد.) ماذا حدث. البكاء قريب جداً..

الدكتور: تعالي..

هدى: ماذا؟..

الدكتور: لاعليك.

هدى: لا.. اذهب واجلس في مكانك... (باشتداد العويل، والبكاء، والصراخ، فجاةولاول مرة بعد صمت اخرس ... يغمغم عبد القهار.) انه يغمغم... يغمغم.

الدكتور: مستحيل... مستحيل.

هدى: لاول مرة منذ سنة يخرج غمغمة..

عبد القهار: اااااااا... ررررر... سسسس..

هدى: ماذا يقول؟.

الدكتور: اعتقد يقول اري.. لكن مستحيل.

عبد القهار: اااا.. ررررر.. ي ي ي

الدكتور: (يمتقع وجهه ويصبح بمرور الوقت شاحباً مثل سحابة) يرى... اكرر مستحيل..

عبد القهار: (يطلق سيلا من الحروف) ززززز... م م م م م... ووووو.. ع ع ع

هدى: ماذا يقول...

الدكتور: هدى يجب ان اذهب.

هدى: الى اين؟ لماذا يجب ان تذهب.

عبد القهار: س س س س س... ش ش ش ش ... ت ت ت ت.

هدى: هل انت خائف؟ عجيب... لماذا ترتعش؟..

الدكتور: (بصوت مضطرب) من حقي ان اخاف... انا دكتور... ولى سمعتي.. وعبد القهار...

هدى: (تصرخ في وجهه) انت جبان... جبان... (متماسكة الاعصاب) انظر كم ايبستني الدهشة من موقفك الجبان... (وقفة) تخاف؟ من هذا المومياء؟ تخاف لانه اطلق سيلا من الحروف اللامترابطة..

عبد القهار: (نظراته تفيض بدهشة خرساء، وحواجبه ترتعش، يطلق مرة اخرى سيلا من الحروف...) ن ن ن ن.. س س س س س.

هدى: تكلم ياعبد القهار... قل كل مالديك... لالا... لن تستطيع ان تقول اي شي.. الكلام انتهى بالنسبة لك الى الابد.. انني حرة الان. لقد قلت لك ابتعد عني، واذا اخذتني عنوة تضطر ان تتركني مثل التيس في المزرعة وتندم على التلف.. ساتلف مزرعتك... اتلفها كما اشاء.. (وقفه) لقد جرحت كبريائي، اهنت والدي وضربته بوحشية امام طلابه، اغتصبتني بقوة، القيت عاهرة على سرير نومي... هل ثمة عدالة في كل هذا؟. عندما تزول العدالة ياعبد القهار يصبح المستحيل ممكناً.. من حقي ان اعمل المستحيل..

(صمت... يتوجه عبد القهار بنفس حركاته الميكانيكية الى الحديقة، ثم بعد قليل يقف خلف النافذة... تلتفت الى الباب ترى الدكتور واقفاً) هل مازلت هنا.. اخرج.. اخرج.

الدكتور: انا آسف... آسف تصورت انه

هدى: بدا يرى، ويسمع، ويحس... اليس كذلك؟ لكن لا... اما انت اخرج ولا ترجع الى هنا ايها الـ...

(قبل ان تكمل كلماتها الاخيرة يغادر الدكتور البيت... صمت... يستمر العويل، والبكاء... ياتي طرق على الباب.. تفتح هدى الباب. تدخل شابة مضطربة الهيئة، منفوشة الشعر، تتكلم بصوت مرتعش، ويد مرتعشة.)

الفتاة: والدتي... والدتي... (تبكي) حالتها خطرة... جداً.

هدى: مع الاسف... ماذا تامرين ياعزيزتي.

الفتاة: هاتفنا عاطل... جئت لاخابر.. (تبكي..) اه.. ياماما... يا اعز ماما.. (بيد مرتعشة تخابر.) الو.. الو.. اسعاف... حالة مستعجلة جداً. ارجوك.. ارجوك.. حي غرناطة... قرب محطة التعبئة... رقم الدار ٦٠/١٦٠... بسرعة رجاء.. (تعيد السماعة..) ...(موجه عويل...) تصوري فجاة اطلقت آهة، ثم اشارت الى قلبها، وانحنت رقبتها.. يارب.. (تبكي...) يارب لا تاخذها... احب امي كثيراً ياست هدى.. (تخرج وهي تولول..

هدى: يجب ان اغير ملابسي واذهب لاشاركهم... احزانهم... خاصة وانا بحاجة ماسة الى البكاء... البكاء... (تغير ملابسها.. قبل ان تخرج ياتي طرق على الباب. يدخل رجلان طويلان، عدائيا الوجه..)

الرجل ١: مساء الخير... كيف حال عمنا..

هدى: اسمع يارجل، انا كلمتك في زيارتك الاخيرة باللغة العربية، وقلت لك بالحرف الواحد لا تاتي الى هنا ابدا... ولا تطرق بابي ابدا ابدا... لا اريد ان ارى وجهك الشبيه بالقناع في هذا البيت... عمك.. عمك.. بعد قليل تقول لي ولي نعمتك... ولي نعمتك انتهى... لقد رايته مئات المرات... انه جثه متحركة...

الرجل ٢: انه فعلاً ولي نعمتنا... عمنا... سنبقى الى ان يموت رجاله...

هدى: لكنه انتهى... لم يعد بحاجة الى رجال... إنه اصم، اطرش، واخرس... ما حاجته الى الرجال.. لم يعد بحاجة الى هراواتكم... اذهبوا وابحثو عن اعمال اخرى... تعلموا صنعة، مهنة...

الرجل ١: ست هدى نحن قضينا معه سنوات. من حقنا ان نسال عن صحته وننتظر الى ان يتكلم...

هدى: ثلاث مرات في الاسبوع تطرقون الباب... (تذهب وتغمغم معه..) لالا... لن اقبل مجيئكم الى هنا ابدا... عبد القهار كما قال الاطباء يبقى كما هو الى ان يموت... فهمت... ماذا تريد بعد...

الرجل ١: لكن كلام الله شئ آخر...

هدى: منذ متى تعرفون الله..

الرجل ١: ست هدى انت تكلميننا وكاننا مجرمون... نحن ازلام زوجك..

هدى: ازلام.. قذارات.. انتهى... انا لا اريدكم هنا ابدا.. لا تجبرني ان اتصل بالشرطة..

الرجل ٢: ست هدى، لعلمك نحن لن نترك هذا البيت بسهولة.. لنا فيه حقوق يجب ان ناخذها..

هدى: حقوق،؟... اية حقوق..؟

الرجل ١: من سنة ونحن لم ناخذ رواتبنا، وبخشيشنا..

هدى: طبعاً لانه من سنة لم يكلفك لتضرب هذا وذاك. عبد القهار انتهى... لن يؤمر بعد الآن.

الرجل ٢: لكن انت يجب ان تتفاهمي معنا..

هدى: انا؟... انا بصراحة احتقر التعامل معكم..

الرجل ١: حسن... اعطينا حصصنا..

هدى: هل كنتم شركاء معه؟؟

الرجل ٢: رجاله... حمينا امواله... تجارته..

هدى: بل قل كلابه.

الرجل ١: عيب ست هدى...

هدى: اعرفكم جيدا... وانت بالذات اعرفك

الرجل ١: ماذا تعرفين عني؟.

هدى: اسمع... اما ان تنتظروه ان يرجع كما كان وتاتون الى هنا، او تكفوا عن طرق بابي في الاسبوع ثلاث مرات...

الرجل ١: واذا لم نكف...

هدى: اسمع انت بالذات... انت الذي كسرت جمجمة والدي امام طلابه، ورضضت له عظامه... هل تريد ان تعيد نفس المسرحية معي؟ هذه المرة انا اؤدبكم.

الرجل ١: ست هدى لا تلعبي معنا عنتريات... ادفعي لكل واحد منا ثلاثة آلاف دينار ولن نعود الى هنا..

هدى: لن ادفع ثلاثة آلاف فلس... اخرج...

الرجل ١: (يؤشر الى صديقه) ادخل واحمل كل ثمين موجود في الغرف...

هدى: (تصفعه بقوة..) للبيوت حرمة ايها الكلب.

الرجل ١: ست هدى... انا اقوى منك... ففي عند حدك.. اكراما لولي نعمتي اغفر لك هذه الصفعة... اما اذا تجاوزت حدك فتندمين...

هدى: بل انت الذي تندم...

الرجل: جعلت والدك يندم الى الابد بهراواتي وبامر ولي نعمتي، اذا عاندت القنك نفس الدرس...

هدى: (تمسك من سترة الرجل.) انت لص... ومجرم... ساتصل بالشرطة. (تذهب الى جهاز الهاتف.. يمنعها الرجل.. يتلازمان بالايدي ينهال الرجل عليها ضرباً بقوة... تتملص منه، وتذهب الى غرفة وتجلب مديه..)

الرجل ١: انا لا اخاف من مديتك... تعقلي وارمي المديه.

هدى: طالما انت الذي لا يتعقل، سانتقم منك لوالدي... كلب..

الرجل ١: لا تقولي كلب..

هدى: بل كلب مسعور... (ياتي الرجل ٢ وهو يحمل ملء كيس اشياء جمعها... يتدخل لأخذ المديه من هدى، وهي ترفض ان تسلمها، وتردد بغضب بصوت قوي.. كلاب.. لصوص.. لصوص.. قتلة (فجاة تنغرس المديه في صدرها... في هذه الاثناء تسمع صافرة سيارة الاسعاف.. يخاف الرجلان.. يتركان الكيس ويهربان.. تسقط هدى... صوت بكاء.. وعويل خارج البيت...)

تطلق آهة حارة، ويائسة...) استسلم ياقلبي... لقد اديت ما استطعت... (تسمع موجات من العويل ثم بوق سيارة الاسعاف، وهي تبتعد... صمت طويل...

ستار..

كركوك. ١٩٨٦

لوح الطين

سعدون العبيدي

«شخوص المسرحية»

المعلم
الحاكم
المرأة
الخادم
الشبح
الحارس (١)
الحارس (٢)

المنظر

«كواليس مرتفعة او داكنة اللون تبدو على خشبة المسرح من ثلاث جهات.

مكعبات خشبية مختلفة الحجوم تقوم مقام الكراسي والمنضدة وسرير النوم، توزع في مناطق مناسبة. شباك ياخذ مكاناً في منطقة أعلى وسط المسرح».

«إظلام»

«الحاكم يقف كتمثال وسط بقعة ضوئية. يبدو في حدود الخامسة والاربعين من العمر، قاسي الملامح، قوي البنية»

«يدخل خادم الحاكم الخاص، وهو في الستين من العمر، يحمل صينية فضية اللون فيها كاساً زجاجياً مملوءاً بسائل احمر ويقترب من الحاكم».

الخادم: «يقدم الكاس الى الحاكم». تفضل سيدي.

الحاكم: «يتناول الحاكم دون ان يعير اي اهتمام لوجود الخادم، ثم ياخذ رشفة منه، وبعد لحظات يقذف بما في الكاس في وجه الخادم».

الخادم: «الخادم يتراجع مشدوهاً، ثم يتقدم بخطى مترددة نحو الحاكم، وياخذ الكاس الفارغ من يده».

لقد بذلت جهداً كبيراً لضبط النسب، لكني لم استطع إذابة حبيبات الدم المتخثرة التي ظهرت داخل البرميل الرئيس. العملية تحتاج الى وقت اطول كي يمتزج سائل الدم بسائل النبيذ..

«صمت لعدة لحظات»

هل من شيٌ آخر تامرني به؟

«الحاكم يدور حول خادمه الخاص ثم يتوقف وينظر اليه»

الخادم: سابذل جهدي لاذابتها.

الحاكم: كلا.

الخادم: ماذا؟

الحاكم: لاإعترض على وجودها «فهي تزيد من لذة الطعم.

الخادم: «بتردد» ما تقصيري إذن؟

الحاكم: كان عليك ان تملأ الكاس جيداً، لقد ملاته لحد النصف.

الخادم: خشيت ان لا يعجبك مذاق الشراب بهذه الحالة.

الحاكم: «بأس» إملاه وعد به إليّ.

الخادم: حسن ياسيدي... «يهم بالخروج»

الحاكم: إنتظر.

الخادم: «يتوقف» سيدي؟

الحاكم: ما اخبار عربة الموت؟

الخادم: كعادتها، فعالة على الدوام.

الحاكم: ضع هذا الكاس على المنضدة.

الخادم: لكنك امرتني بملئه.

الحاكم: ساملاه بنفسي من تلك العربة وقت ما اشاء

الخادم: حسن «يضع الكاس على المنضدة ويهم بالخروج»

الحاكم: علمت ان المعلم طلب مقابلتي.

الخادم: اجل ياسيدي.

الحاكم: ماذا يريد؟

الخادم: لاادري.

الحاكم: ليتني استطيع الخلاص منه، ولكن، كيف؟

الخادم: لاشك انه يحاول كشف اسرارنا.

الحاكم: إياك ان تبوح له بشيٌ.

الخادم: إطمئن ياسيدي..انا خادمك الخاص، وكاتم اسرارك.

الحاكم: اعرف ذلك. «لحظة صمت»..إيه، شي واحد يمنعني من قتله.

الخادم: الحلم.

الحاكم: اجل، الحلم، الكابوس الثقيل «الشبح الذي ظهر لي بعد منتصف الليل وهزني اكثر من مرة. «مارايته في حلمي كان اشبه بحقيقة جعلتني اصدق بان حياتي مرتبطة بحياة ذلك المعلم، فقتله يعني موتي وإستمرار

حياته يعني وجودي.

الخادم: من حسن الحظ انه لايعرف ذلك

الحاكم: لو عرف فسيقتل نفسه.

الخادم: صحيح.

الحاكم: يقول بان وجودي هو عبء ثقيل على العالم. وحاجز امام تحقيق طموحات الناس

الخادم: لاادري كيف بلغت به الجراة الى هذا الحد ودفعته ان يكتب كلاماً لايليق بعظمتك.

الحاكم: إنه مؤمن بقضيته. هذه هي العلة.

الخادم: لم لا تحاول إقناعه بالعدول عن فكرته؟

الحاكم: لافائدة من ذلك. ثم اني لااريد ان اكون ضعيفاً امامه.. «بتضايق»..الشبح، الشبح. شئ لا استطيع تفسيره «لولاه لقضيت على ذلك المعلم في لحظات، وقبل ان يتفوه بكلمة واحدة.

«لحظة صمت»

إيه.. قل له اني مستعد لاستقباله.

الخادم: أمرك. «يحني راسه ويخرج».

«الحاكم لوحده. بقعة ضوئية صغيرة تسلط على وجهه».

«صوت ينطلق من فضاء المسرح»

الصوت: قتل المعلم يعني نهايتك وتدمير سلطانك، فاختر بين الوجود والعدم.

«نزول البقعة الضوئية وتعود الاضاءة كما كانت عليه من قبل».

الحاكم: «بانزعاج» اللعنة.. ماهذا السر الغامض ، ربما اجد نفسي مضطراً للبوح به الى كبير العرافين، عله يستطيع ان يجد حلاً يريحني ويخلصني ، لكني لا اريد إنتشار الخبر «فهو يعكس ضعفي وخوفي..الشخص الوحيد الذي يعرف علتي هو خادمي الخاص، ورغم ثقتي بانه لن يبوح بذلك لاي مخلوق، لكني مع هذا بدات افكر في قتله. يجب ان لا يطلع اي مخلوق على حقيقة ضعفي..المعلم يعرقل خطواتي، ويحاول كشف ما اريد إخفاءه .. هذا المغرور العنود الذي جعلني اقف حائراً امامه سيفسد عليَّ الكثير من خططي.. ماذا سيفعل إذن لو عرف حقيقتي مع ذلك الشبح؟

«يدخل الخادم»

الخادم: المعلم ياسيدي.

«الحاكم يومئ براسه موافقاً».

الخادم: «يوجه كلامه الى المعلم الذي مازال خارج المكان».. تفضل.

«يدخل المعلم»

المعلم: مساء الخير.

الحاكم: اهلاً بك، تفضل اجلس .

المعلم: شكراً «يجلس على كرسي بجانب المنضدة»

الحاكم: «الى الخادم» دعنا لوحدنا.

«الخادم يحني راسه ويخرج»

الحاكم : «يقترب من المعلم» ..انا مسرور بزيارتك لي في هذا المكان.. احب قضاء معظم وقتي في هذا الجزء المنعزل من القصر..إنه في نظري اشبه بحديقة غناء رغم عتمته، اما زلت تبحث عن الحقائق؟

المعلم: وهل هناك شئ افضل من ذلك؟

الحاكم: صراحتك تعجبني احياناً رغم قساوتها.

المعلم: هل لي ان اعرف سر بقائي حياً الى هذا اليوم؟

الحاكم: لانك لم تفعل شيئاً تستحق عليه العقاب.

المعلم: بل فعلت اكثر من اولئك الذين قتلتهم لمجرد انهم طالبوا بتوفير الخبز.

الحاكم: تتهمني بشئ لم اقم بفعله..انا امتلك اسلوباً خاصاً بمعاقبة المعتدين.

المعلم: اي نوع من المعتدين؟

الحاكم: اولئك الذين يهددون كيان مملكتي.

المعلم: بالكلمة؟

الحاكم: بالكلمة والفعل، انهم يسيؤون اليَّ دائماً. ينادون باسقاطي.

المعلم: انا واحد منهم، انت تعرف ذلك جيداً.

الحاكم: انت تختلف.

المعلم: ماهو وجه الاختلاف بيني وبينهم؟

الحاكم: وماذا يهمك من ذلك؟

المعلم: إسلوبك معي يدفعني للبحث عن السبب.

الحاكم: إعجابي بك.. قلت لك ذلك اكثر من مرة.

المعلم: ولماذا تبخل على الاخرين بهذا الاعجاب؟

الحاكم: لانهم لايمتلكون نقاءك.

المعلم: بل يمتلكون، انا جزء منهم.

الحاكم: كلا.

المعلم: بينهم الكهل والعجوز، علموني واناروا فكري ، هم إذن اكثر إمتداداً مني في إمتلاك النقاء.

الحاكم: لا.

المعلم: دافعوا عن الحقيقة، فقتلت بعضهم وشردت البعض الاخر، ودافعت انا مثلهم عن الحقيقة ففتحت لي باب قصرك على مصراعيها.

الحاكم: انا معجب بك.

المعلم: اسلوبك هذا معي اخذ يزرع الشك ضدي في نفوس الكثيرين .

الحاكم: ماذا تعني؟

المعلم: بقائي طليقاً بهذه الطريقة دون اصحابي يعني تعاوني معك سراً.
الحاكم: من قال اني ارفض تعاونك معي؟ عد الى صوابك ومد يدك الى يدي.
المعلم: مستحيل.
الحاكم: حاول.
المعلم: لن يتحقق هذا حتى ولا في حلمك.
الحاكم: «بشئ من الارتباك» قلت في حلمي؟ لا.. لا لاتقل ذلك.
المعلم: انا وانت قطبان متنافران.
الحاكم: اوهام.. ماذا لو اجبرتك على التعاون معي؟
المعلم: هذا يعني نهايتي.
الحاكم: «ققفا» نهايتك؟!
المعلم: «باصرار» اجل نهايتي.
الحاكم: انت حر إذن حياتك تهمني ايها المعلم.
المعلم: وحياة الآخرين؟
الحاكم: قلت لك انت تختلف.. دعك من الاخرين.
المعلم: لاأستطيع، انا احيا واموت من اجلهم.
الحاكم: يجب ان تحيا من اجلي.
المعلم: لابد ان اعرف سر هذه اللعبة.. لماذا لم تامر اعوانك بالقاء القبض عليّ؟ لماذا لم تقتلني او تضعني في إحدى زنزانات سجنك؟
الحاكم: لايمكنني ان افعل ذلك.
المعلم: لقد فعلتها قبل عام. وضعتني وراء القضبان الحديدية ثم اصدرت حكمك عليّ بالموت، لكنك عفوت عني قبل تنفيذ الحكم. قرارك مفاجأة للجميع، إدعيت بانك لاتريد قتلي ولا إيذائي، وما فعلته معي لايتعدى كونه تجربة لمعرفة قدرتي على تحمل الصعاب.
الحاكم: هذا صحيح.
المعلم: لماذا لم تنسحب تجربتك تلك على الآخرين؟ هاجمتك اكثر منه، تكلمت عن غطرستك وخوفك من الظهور امام الناس وجهاً لوجه، قارنت بينك وبين ملك بابل الذي يمتزج بشعبه ويسير بينهم في الساحات والشوارع والاسواق، ويشاركهم افراحهم ومعاناتهم.. تكلمت عن غرورك وقسوتك وغدرك، طالبت بسقوط نظامك الذي مد يده لمساعدة السفلة والاعداء، كل ذلك وانت مازلت تعلن إعجابك بي وتامر حرسك بالمحافظة على حياتي.
الحاكم: الا يسرك هذا؟
المعلم: بل يغيظني.
الحاكم: انت إذن تنكر عليّ هذا الجميل.
المعلم: فكرت كثيراً فلم اجد تفسيراً مقنعاً لتصرفك الغريب.
الحاكم: لاتتعب نفسك بتفكير لن يوصلك الى نتيجة.
المعلم: اشعر ان نظرات الناس إليّ بدات تعكس الاشمئزاز والرفض.
الحاكم: ماشانك بهك؟
المعلم: حياتي بدونهم لاتساوي شيئاً، وقلمي يصدا إذا إبتعت عنهم.
الحاكم: انت تبالغ.
المعلم: بل هي الحقيقة
الحاكم: لااعتقد.. انت تستغلهم لتصنع من نفسك شيئاً. تريد ان تصبح في نظرهم بطلاً ومحوراً للحديث كي تشبع غرورك وطموحك الذاتي.
المعلم: غير صحيح.
الحاكم: الم تقل مرة بأن اكتافهم اصبحت جسراً للعبور؟
اليست هذه صورة واضحة لانتهازيتك؟
المعلم: لاعلاقة بين ماتتصوره وبين ما افكر به.. عنيت بان اكتافهم اصبحت قوية، قادرة على حمل الحقيقة الى اي مكان، رغم حملات المطاردة والتنكيل التي يتعرضون لها بسببك.
الحاكم: رغم كل هذا لم اتخذ اي إجراء سلبي بحقك.. كنت قادراً على سحقك وتعذيبك حتى الموت، لكني لم افعل ظننت انك ستتغير من إسلوبك وتحد من نشاط قلمك ضدي، لكني مع الاسف لم اصل معك الى نتيجة عادلة. بقيت اتجرع ومازلت اتجرع كلماتك القاسية كما يتجرع المحكوم عليه بالموت كاس السم.
المعلم: قبل قليل كنت تدعي بانك معجب باسلوبي وصراحتي.
الحاكم: صحيح، لكني ايضاً اشعر بمرارة امام قسوتك.
الحاكم: لم تذكر لي ذلك من قبل.
الحاكم: كنت اعتقد انك ستخفف تدريجياً طريقة إنتقادك لي، بل فكرت انك ستكسر قلمك وتدفنه في التراب كما فعل البعض.
المعلم: انا لست من ذلك البعض، بل من اولئك الذين يتعذبون داخل زنزانات سجنك. انا مع الذين إستطاعوا الافلات من طغيانك وإلتجاموا الى بيوت الطيبين.
الحاكم: انت تبالغ، ودليل ذلك هو وجودك امامي.
المعلم: وهذا ما يحيرني ويزرع الشك في نفوس الآخرين.. الشك الذي بدا يكبر ويزداد قبل ايام سمعت إمراة في طريق السوق تقول لي: «بدات اشك في نقائك ايها المعلم وانت تسير بحريتك وسط هذا المكان وامام حرس السلطان الذين يفسرون غمزة العين إساءة لسيدهم. إنها ظاهرة غريبة ايها

المعلم..عد الى حقيقتك الاولى التي كنا نتباهى بها، فحريتك المشروطة هذه هي إساءة للجميع».

الحاكم: إمراة مجنونة.

المعلم: كلا، ماقالته تلك المراة كان في رايها حقيقة لكنها لم تدرك بان كل خطوة اخطوها خارج اسوار قصرك مرصودة من قبل اعوانك.

الحاكم: هل اغاضك كلامها؟

المعلم: شعرت بالحيرة والضياع ، وفي المساء ذهبت الى ساحل البحر وجلست على صخرة عالية افكر بمصيري، بعدها خطرت لي فكرة الانتحار.

الحاكم: «بارتباك» لا..لاتقل هذا.

المعلم: اردت ان ارمي بنفسي وسط ذلك اليم العميق المظلم المزدحم بالنتوءآت الصخرية الحادة.

الحاكم: «قلقاً» إنك تهدد حياتي، اتريد ان تنهي وجودي في هذا العالم؟

المعلم: وما علاقة وجودك بعملية الانتحار؟

الحاكم: شيْ في داخلي يؤكد إمتزاج روحينا.

المعلم: ماهو؟

الحاكم: لااستطيع تفسيره.

المعلم: كل شيْ بيننا يختلف ، هناك ما تخفيه عني؛ لقد عدلت عن فكرة الانتحار كي ابحث عن سبب حريتي الخاسرة هنا. يجب ان اكشف السر.

الحاكم: إصرارك يقلق بالي ايها المعلم..لما تنكر إحساني اليك.

الحاكم: إي احسان هذا الذي تتكلم عنه.

الحاكم: الا ترى كيف انك تاكل وتسير وتنام، وتكتب ايضاً دون ان يضايقك احد؟

المعلك: ماتقدمه لي ايها الحاكم لايتعدى بكل ابعاده عن محاولة مزيفة تحجب وراءها سراً مازلت ابحث عنه.

الحاكم: ماتقوله مجرد وهم

المعلم: اني اشعر بالاختناق ، نظرات الناس نحوي بدات تختلف..الواح الطين التي اكتبها اخذت ترمى بين اكوام المزابل..يقولون اني ربما اصبحت تابعاً للشيطان.. انا لست كذلك، لايمكن ان اكون تابعاً لك..إنك تعذبني بكتمانك السر عني.. تقتلني كل يوم.

الحاكم: السر ايها المعلم يكمن في تعاطفي معك، لقد قلت لك ذلك.

المعلم: هذه ليست هي الحقيقة. «لحظة صمت»..أصدر امرك باعدامي.

الحاكم: لااستطيع.

المعلم: ضعني في احدى زنزانات سجنك

الحاكم: لايمكن.

المعلم: امنعني عن كتابة اي حرف

الحاكم: ليس بمقدوري ان افعل ذلك

المعلم: من يفعل إذن؟

المعلم: «بعصبية» اسمع ايها الحاكم. سأقف في ساحة السوق لاعلن امام الجميع موقفك الغريب معي ، سأطلب منهم ان يجدوا حلاً لمأساتي.

الحاكم «ضاحكاً»: سيتهمونك بالجنون.

المعلم: لايهم يجب ان ازيح عن نفسي شيئاً من هذه المعاناة.

الحاكم: إنفعالك هذا يؤثر عليَّ كثيراً. اهدأ ياصديقي..ستشرب معي كأساً معتقاً من النبيذ «يصفق بيديه» لم اكن أتصور انك حساس الى هذا الحد.

«يدخل الخادم»

الخادم: سيدي.

الحاكم: هات لنا كاسين مليئين بالنبيذ المعتق.

الخادم: حاضر سيدي «يخرج»

الحاكم: إسمع ايها المعلم، بعد قليل ساتحدث معك بصراحة.

المعلم: عن اي شيْ؟

الحاكم: عن كل ما يبعث الارتياح الى نفسك.

المعلم: لاشيْ يبعث الارتياح الى نفسي الآن سوى كشف الحقيقة.

الحاكم: دعك من هذا الآن..اريد منك اولاً ان تطمئن اليَّ.

المعلم: لايمكن ان احقق لك هذه الامنية.

الحاكم: وتقولها امامي وجهاً لوجه؟

المعلم: ومن دون خوف.

الحاكم: «يضحك بافتعال»صراحتك تؤكد ما ذهبت اليه.

المعلم: ماذا يؤكد؟

الحاكم: إصرارك وقدرتك على المواجهة، وهذا ما يجعلني معجب بك.

المعلم: هناك ما يدفعك لقول ذلك.

الحاكم: الاعجاب فقط.

المعلم: ماذا ساكون في نظرك إذن لو مددت يدي الى يدك؟

الحاكم: «بلهفة» شيْ كبير،إن فعلت ذلك فساحيا دون قلق او خوف.

المعلم: «بحيرة» لغز لا استطيع حله حتى الآن.

الحاكم: هل ستفعل ذلك حقاً؟ هل ستمد يدك الى يدي؟

المعلم: لا.

الحاكم: لماذا؟

المعلم: لااستطيع.

الحاكم: حاول.

المعلم: شيْ لايمكن ان يكون.

الحاكم: ارجوك

المعلم: «باستغراب» ترجوني.

الحاكم: واتوسل اليك..

المعلم: ماتطلبه شيْ مستحيل.

الحاكم: إفعل ذلك ارجوك..

المعلم: لا..ما اريده هو البحث عن الحقيقة..كشف سر تعاملك معي بهذه الطريقة.

الحاكم: «بلهجة توسل» ماذا تريد مني ان افعل؟ انقذت رقبتك من حبل المشنقة فلم تستجب.. لم اعارضك في كل ما كتبته عني فلم تستجب، اعطيتك مالا يحلم به مخلوق من ذهب مال فرفضت ولم تستجب..إني اركع امامك الآن ايها المعلم راجياً منك ان تمدّ يدك الى يدي.

«يركع على ركبتيه»

المعلم: «مستغرباً» شيْ لااستطيع تفسيره.

الحاكم: صحتك وحياتك تهمانني ايها المعلم... مد يدك الى يدي وساقول لك الحقيقة .

«يدخل الخادم حاملاً بيده صينية فضية فيها قدحان . فيفاجأ بركوع الحاكم امام المعلم»

الخادم: «بصوت منخفض» يا إلهي.. لايمكن ان يكون ماأراه حقيقة..«يوجه كلامه الى الحاكم»..الشراب ياسيدي.

الحاكم: «مرتبكاً» من ..انت..؟ «يقول في حالة إضطراب»

الخادم : ومن يكون غيري ياسيدي؟

الحاكم: لاباس..ضعه على المنضدة

الخادم: «يضع الصينية على المنضدة ويقف منتظراً» ..اتامرني بشيْ آخر؟

الحاكم: كلا.

الخادم: القاضي حضر ويود مقابلتك.

الحاكم: لاوقت عندي لمقابلته الآن..

الخادم: ساطلب منه ان ينصرف إذن.

الحاكم: ليات غداً صباحاً.

الخادم: امرك. «ينحني ثم يخرج»

الحاكم: هذا الخادم فاجأنا فرآني راكعاً امامك متوسلاً اليك..اتدري ماذا يعني ذلك في رايه؟

المعلم: الموقف لايحتاج الى تفسير.

الحاكم: خوف وضعف وقلق..عليّ ان افعل شيئاً لاجعله ينسى ما رآه الى الابد.

المعلم: ماذا ستفعل؟

الحاكم: ساقضي عليه..ساقتله.

المعلم: تقتله؟ تقتل خادمك الخاص؟

الحاكم: اجل ، اقتله..إنه إكتشف ضعفي.

المعلم: ولماذا لم تقتلني وقد إكتشفت كل حقيقتك؟

الحاكم: مسالة تخصني انا وحدي.

المعلم: لاافهم..

الحاكم: لاتشغل بالك بشيْ لاعلاقة لك به ..والآن هيا، لنشرب معاً نخب صداقتنا.

«يتناول كاسه، ويقدم الكاس الآخر الى المعلم»

المعلم: لااستطيع.

الحاكم: «يقرب الكاس من وجه المعلم» .رشفة واحدة على الاقل

المعلم: «باشمئزاز» رائحة غريبة تنبعث منه. إنها كرائحة الدم

الحاكم: إشرب ،سينعشك مذاقه.

المعلم: إبعده عني.

الحاكم: رشفة واحدة.

المعلم: لا احتمل هذه الرائحة، يبدو انك تمزج شرابك بسائل الدم.

الحاكم: «يضحك» إكتشفت حقيقة جديدة.

المعلم: لااستطيع تصور ذلك.

الحاكم: كيف تستطيع إذن تصور إمتصاص النحل لرحيق الزهور؟ انا لااختلف عن النحلة في هذا الفعل، قلوب البشر هي رياحيني وزهوري. هيا ، إشرب.

المعلم: «حائراًمرتبكاً» شيْ لايمكن تصديقه، اتصل السفالة بالانسان الى هذا الحد؟ اشعر بقشعريرة غريبة..بدوار بتقيؤ..لم اصادف في حياتي صورة بشعة كهذه.. دم إنسان في قدح نبيذ؟! لا..لا..

«يجلس على الكرسي متهالكاً واضعاً راسه بين يديه»

الحاكم: «يضع الكاسين على المنضدة ويقترب من المعلم وهو في اشد حالات القلق»

ايها المعلم..ايها المعلم..ياللشيطان ، يبدو انه فقد وعيه..اخشى ان..لا..

«يتجه نحو الخارج مرتبكاً وينادي بصوت مرتفع» اسرعوا باستدعاء الطبيب.

«إظلام»

«ضربات موسيقية مناسبة»

«الاضاءة تعود بعد ثوان»

المرأة: «تمسح راس الحاكم برفق» ..انت مرهق ياسيدي، لماذا لاتذهب الى فراشك وتستريح؟ يبدو ان ذلك المعلم اتعبك كثيراً.

الحاكم: واتعبك ايضاً.

المرأة: إنه عنيد، رفض كل إغراءاتي، فعلت كل ما اوصيتني به..رقصت امامه عارية..اسمعته اجمل عبارات الغزل والغرام..طلبت منه ان يقبلني، لكني فشلت في إستمالته إليّ..كان صامتاً ..نظراته كانت تعكس الكبرياء والرفض..وفجاة صرخ في وجهي قائلاً: اغربي ايتها المراة التعسة، لقداخطات الاختيار، واخطا سيدك فيما اراد.

الحاكم: عناد غريب.

المرأة: لماذا لاتطلق سراحه؟

الحكام: هو ليس بسجين ياقطتي، انه يتجول بحريته في اروقة القصر وحدائقه..يجب ان احافظ على حياته.

المرأة: لكن عيون حراسك لاتنفك عن مراقبته داخل وخارج القصر ثم ان امرك في اجباره على العودة الى قصرك قبل غروب الشمس يسبب له قلقاً

نفسياً كبيراً يؤثر على صحته.

الحاكم: إني مضطر لفعل ذلك.

المرأة: يحيرني تعلقك الشديد به....إنه لغز كما يبدو.

الحاكم: هو كذلك ياقطتي..إيه..افكاره تسبب لي قلقاً لاحد له..إنه ينادي بنشر شريعة حمورابي..يقارن امام الناس بين حكمي وحكم ذلك الملك الذي يشكل خطراً كبير على وجودي.

المرأة : هو إذن يؤمن بشريعة حمورابي؟

الحاكم: اجل.

المرأة: اتفكر في قتله؟

الحاكم: لا.

المرأة: او تجويعه داخل زنزانة مظلمة؟

الحاكم: لا.

المرأة: اتخافه؟

الحاكم: لاادري.

المرأة: ماذا إذن؟!

الحاكم: إنك تحاولين جري الى شرح الحقيقة ايتها المرأة.. وانت مارايك فيه؟

المرأة: لاادري ايضاً..مزيج بين الحقد والاعجاب والغيظ.

الحاكم: شيْ غريب.

المرأة: إنه رفض جسدي ، حرمني حتى من قبلة صغيرة.

الحاكم: كيف تبلغ بك الجراة في التحدث إليَّ هكذا؟

المرأة: انسيت انك اهديتني له.

الحاكم: اهديتك لوقت محدود..كنت اطمح ان احقق شيئاً من وراء ذلك، لكني فشلت.

المرأة: لم اكن ادرك اني اصبحت رخيصة عندك الى هذا الحد.. تهديني ثم تعيدني اليك وقت ماتشاء.

الحاكم: لاتغضبي ياعزيزتي..تعلمين مقدار منزلتك عندي في هذا القصر..إنت وزوجتي في ميزان واحد..صدقيني، لافرق بينك وبينها..هي ايضاً تدرك ذلك فانت الحبيبة وهي الزوجة.

المرأة: «تضحك بمرارة» حاجتان تحت الطلب.

الحاكم: اخشى ان يكون تاثير المعلم عليك قد بدا يفعل فعله.

امرأة: شعرت بقشعريرة غريبة امامه..لقد جذبني صمته واسرتني نظراته. تمنيت رغم رفضه لي لو اني إستطعت إمتلاك راسه..

الحاكم: وقعت في غرامه ايتها المرأة..لن اسمح لك برؤيته مرة اخرى.

المرأة: دعني اثبت له اني قادرة على تحديه..إني اطمح في تقبيل شفتيه.

الحاكم: لا ..لا اوافقك على ذلك، ولا اسمح لاحد ان يمسك خصلة واحدة من شعر رأسك... هل هذا مفهوم؟

«المرأة تصمت لحظة، ثم تهز راسها بالايجاب»

الحاكم: الآن اريد ان اتمتع بحركات جسدك الرشيق..دعيني اغفو امام احدى رقصاتك الجميلة..هيا ياقطتي الحلوة.

«تغير في الاضاءة بشكل يناسب الموقف»

«تبدا المرأة بتقديم رقصة على انغام موسيقى مناسبة»

«إظلام تدريجي»

«ضربات موسيقية توحي بوقوع حدث»

«الاضاءة تعود لتعكس جواً ليلياً موحشاً»

«ستار النافذة الشفاف يتحرك نتيجة الريح»

«الشبح يبدو من خلال النافذة، ثم يتقدم نحو سرير نوم الحاكم ويقف على مقربة منه»

«الحاكم يتململ في نومه»

الشبح : تبدو قلقاً ايها الحاكم.

الحاكم: «خائفاً» كيف إستطعت التسلل الى هنا رغم الحراسة المشددة؟

الشبح: نفس السؤال الساذج الذي سالتني اياه من قبل ..انا ادخل واخرج في اي وقت اشاء دون ان يراني احد.

الحاكم: إني لاراك بوضوح كما كنت اراك في المرة السابقة.

الشبح: الشخص المعني يراني بوضوح، وانت المعني بالنسبة لي الآن.

الحاكم: اشعر بعدم القدرة على الحركة.

الشبح: تستطيع الحركة بعد مغادرتي هذا المكان.

الحاكم: لماذا؟

الشبح: سمحت لك في المرة السابقة بحرية الحركة فاسات ..لقد غلبك الغضب فحطمت آواني الفخار الجميلة، ومزقت ستار النافذة الحريري..لم تتمالك نفسك عندما اخبرتك بان حياتك مرتبطة بحياة ذلك المعلم، وان إعدامه يعني نهايتك..كنت هائجاً كالثور الوحشي..كانت صرخاتك المكبوتة تعكس معاناتك وحقدك... لقد إنهار جبروتك وتحطم غرورك امام إنسان طيب اعزل.

الحاكم: إني اكرهه... ليتني استطيع قتله الآن.

الشبح: جبنك يقف حائلاً بينك وبين ماتريد.. انت لاتجرؤ حتى على مس ظفر اصبعه.. ركعت امامه اكثر من مرة..بكيت وتوسلت..حاولت إقناعه بكل اساليبك التافهة كي تكسب شيئاً من وده، قدمت له المال والنساء، فرشت طريقه بالذهب والماس، اسكنته افخم جناح في قصرك..

الحاكم «مقاطعاً» اجل، اجل فعلت كل ذلك

دون جدوى..إنه مؤمن بشريعة الملك البابلي..قال لي مرة ان تمرة واحدة هي هي افضل من كل شرائح اللحم التي اضعها على مائدة طعامي... وان جميع ما تحتويه براميل النبيذ من عصير معتق لايساوي في قيمته قطرة ماء صغيرة تتراقص على سعف نخلة، وان نساء قصري لايعادلن جلدة نعل عتيق في قدم إمراة متسولة وسط سوق المدينة..قال كل ذلك امامي وانا اتصنع إبتسامة متشنجة على وجهي.. إني اخاف عليه من نسمة هواء..ارتجف رعباً إذا اصيب بزكام بسيط، لكني في نفس الوقت اكره النظر الى وجهه واتمنى ان ادمر كل شئ فيه لو إستطعت.

الشبح: إفعل ذلك لتسترح من عنائك.

الحاكم: وحياتي؟!

الشبح: اختر بين الكرامةوهذا النمط من الحياة.

الحاكم: اختار الحياة طبعاً.

الشبح: انت إذن تختلف عنه إنه يؤمن بقضية..يتكلم..بدافع عن الحقيقة ..لايرهبه سجنك ولا بطشك..انت تفضل الاهانة والخنوع والركوع تحت اقدام الآخرين من اجل الاحتفاظ بسلطانك..وهو ينذر حياته من اجل قضية، فشتان ما بينك وبينه ايها الحاكم.

الحاكم: انت تدافع عنه

الشبح: الغربال لايحجب ضوء الشمس، ولا يمنع العين من رؤية نجوم السماء . انت غربال متآكل ايها الحاكم.

الحاكم: ماذا تريد مني ايها الشبح؟ لماذا لاتتركني وهمومي؟

الشبح: جئتك بامر جديد.

الحاكم: ماهو؟

الشبح: امر لااستطيع إخفاءه عنك.

الحاكم: «بلهفة» ماهو..ماهو؟

الشبح: إبتداء من فجر يوم غد، تستطيع قتل المعلم.

الحاكم: «بدهشة» اكاد لااصدق ، وانا؟

الشبح: لن تكون حياتك مرهونة بحياته بعد ذلك الوقت.

الحاكم: اتعني اني استطيع العيش من دونه؟

تاشبح: اجل.. تستطيع.

«الحاكم يطلق ضحكة هستيرية»

«إطفاء سريع في الاضاءة مع ضربات موسيقية مناسبة»

«بعد لحظات تعود الاضاءة تدريجياً الى المكان»

«الحاكم يبدو ثملاً الى الحد الذي يفقد فيه شيئاً من توازنه»

«المراة تقترب من الحاكم»

لقد طلع الفجر ياسيدي.

الحاكم: بعد قليل ستلعب مديتي في قلبه.

المرأة: لماذا لاتتركه لي؟

الحاكم: ماذا ستفعلين به؟

المرأة: اقبله من راسه حتى اخمص قدميه.

الحاكم: الهذا الحد انت مغرمة به؟

المرأة: اريد ان اقبل كل مسامة في جسده.

الحاكم: انسيت انه طردك اكثر من مرة؟

المرأة: لايهم، سيدفع ثمن فعلته.. ساشبع نظري بنور عينيه.

الحاكم: اصبحت تحبينه الى درجة الجنون.. هذا لايجوز.

المرأة: انا اكرهه و في الوقت نفسه احب كل شئ فيه..لااستطيع تفسير ما انا فيه، اصبحت امامه اشبه بمخلوقة ضائعة..انا كالدبة التي تضع فمها وسط خلية نحل لتلعق العسل وتتحمل اللسعات الموجعة..إيه دعني امتع نفسي معه..مع تلك الخلية البشرية الموجعة.

الحاكم: امامي؟!

المرأة : اجل امامك ،ساريك ما انا فاعلة به.

الحاكم: لا..لن اسمح لك بالتقرب اليه.

المرأة: وماذا سيحدث لو لامس اصبعي جسده؟

الحاكم: سابتره بمديتي.

المرأة: تبتر اصبعي؟

الحاكم: إني اغار عليك حتى من نسمة الفجر.

المرأة: لكنك لم تكن كذلك عندما طلبت مني ان اذهب الى مخدع ذلك المعلم عارية.. اين كانت غيرتك عليّ وانا اقف امامه عارضة جسدي عليه، طالبة منه ان يفعل بي ما يشاء؟ لقد تابعت بنفسك مراراً من خلال ثقب الباب ما كان يدور بيني وبينه..كنت تتمنى ان يضمني الى صدره ويطبع على شفتي قبلة واحدة في الاقل، وعندما لم يتحقق مرادك طلبت مني ان اخبره بان إبنتك الاميرة ، وكذلك زوجتك ستكونان في فراشه..اين اذن كانت غيرتك عليّ وعلى شرف اسرتك؟

الحاكم: الظروف دفعتني لفعل ذلك..حاولت ان اجعل منه خاتماً في اصبعي..حاولت ان ابعد عنه الكآبة والوحشة، وادخل النشوة الى قلبه ، فحياته كما تعرفين كانت تهمني الى حد كبير، اما الآن فقد تبدلت الامور.

المرأة: شرف إبنتك وزوجتك وغيرتك عليّ هي في نظرك قضية مد وجزر.

الحاكم: كفى، لااريد سماع المزيد من

هذا الهراء.
المرأة: دعه لي إذن.
الحاكم: كلا.
المرأة: ارجوك.
الحاكم: كلا.
المرأة: اتوسل اليك.
الحاكم: ساقتله امام عينيك.
المرأة: لاتفعل ذلك.
الحاكم: «غاضباً» ابتعدي ايتها العاشقة الغبية. ستفعلين ما آمرك به.
الحاكم: سترقصين حول عربة الموت، بينما اقوم انا بادخال مديتي الى قلبه لاملأ كاسي بدمه الدافئ واشرب منه امامك على انغام الموسيقى..إنها فرحتي العظيمة..ساحقق الثار لي ولك ولشرف اسرتي.
المرأة: انا غير راغبة في ذلك.
الحاكم: كوني عاقلة ياقطتي.
المرأة: لقد تغيرت الصورة امامي.
الحاكم: انسيت انك طلبت مني مرة ان اقدم لك راسه على طبق فضي؟
المرأة: لم اكن في وعي آنذاك.
الحاكم: وهل انت في وعيك الآن؟
المرأة: اعتقد ذلك. بدات ادرك شيئاً من الحقيقة.
الحاكم: ماذا تريدين؟
المرأة: لاتقتله.
الحاكم: بل يجب القضاء عليه ..لقد إستطاع ان يكتب مجموعة من الواح الطين ويمررها عبر اسوار قصري سراً..إنه يحث جميع سكان مملكتي على التمرد والثورة..لقد كشف الكثير من اسراري بمساعدة احد حراسي المقربين الذي استطاع الفرار على ظهر جوادي السريع خارج الحدود حاملاً معه اهم الخطط والمواثيق.
المرأة: لم تعد الحادثة خافية على احد.
الحاكم: إني اتوقع زحف جيوش بابل على مملكتي . لقد فعل ذلك المعلم فعله الخطير.
المرأة: ايعني هذا إنه إنتصر عليك؟
الحاكم: لا ..لا تقولي ذلك..سترين امامك ماسيكون مصيره.
الحاكم: «غاضباً» إخرسي ايتها العاشقة...كيف تجرؤين على مخاطبتي هكذا؟
المرأة: انا لم اقصد الاساءة اليك ياسيدي...
الحاكم: ماذا تقصدين إذن؟
المرأة: قتلك للمعلم لن يجديك نفعاً..بل يعكس امام الاخرين مقدار خوفك وضعفك.
الحاكم: هراء. لن احقق لك فرصة الارتماء في احضانه... ساقتله.. اما انت، فلي معك حساب آخر.
المرأة: مانوع هذا الحساب؟
الحاكم: لاشئ.. إهدأي ياقطتي..انسيت كم انا احبك؟ انت معبودتي الأولى في هذا القصر... غيرتي عليك يجعلني افقد توازني احياناً.
المرأة: اشعر انك بدات تفكر فعلاً في الخلاص مني.
الحاكم: «يضحك بافتعال» ابلغ بك الوهم الى هذا الحد؟
المرأة: ارى صورة نهايتي في عينيك تكبر وتقترب.
الحاكم: اتخافين الموت الى هذا الدرجة ياقطتي الصغيرة؟ لا.. إطمئني فمهما فعلت، ومهما عشقت فستبقين لي وحدي. ساريك ما انا فاعل بعد قليل.
«يصفق بيديه»
«يدخل احد الحراس وينحني امام الحاكم»
الحارس (١): مولاي.
الحاكم: ادخل العربة.
الحارس (١): امر مولاي. «ينحني ثم يخرج»
الحاكم: إسمعي ياقطتي.. اريد منك ان تقدمي اجمل رقصاتك المثيرة بهذه المناسبة.
المرأة: ساقدم ما يبعث السرور الى نفسك
الحاكم: «ينظر عبر النافذة» قرص الشمس بدا يظهر.. شكله غريب هذه المرة..إنه اشبه بقطعة متخثرة من دم متعفن.. لم أر في حياتي منظراً كهذا.. تعالي الى هنا وانظري.
المرأة: «بخوف» لا..
المرأة: قشعريرة غريبة تسري في جسدي.
الحاكم: لم ارك في مثل هذه الحالة من قبل..تشجعي ياقطتي.
«يسمع صوت من الخارج»
الصوت: العربة سيدي.
الحاكم: ادخلها.
«يدخل حارسان ، يرفعان قاعدة خشبية مرتفعة ثبت عليها مجموعة من الاعمدة الحديدية بطريقة تشكيلية مناسبة للحالة»
«المعلم مقيد من يديه وقدميه ورقبته على الاعمدة بوضع لايستطيع معه المقاومة او الحركة»
«العربة تاخذ حيزاً في وسط المكان»
الحاكم: «الى الحارسين» اخرجا.
«الحارسان يخرجان»
الحاكم: «الى المعلم» ها انت الآن تقف امامي مقيداً ضعيفاً كحمامة جريحة تنتظر الموت..اعطيتك كل شئ فرفضت..فتحت امامك غرف القصر وممراته وحدائقه الواسعة، قدمت اليك المال والفتيات من دون جدوى، حتى إبنتي وزوجتي دفعت بهما الى مخدعك لكنك لم تلن، فعلت كل هذا من اجل الحفاظ على حياتك وكسب ودك وصمتك..محاولاتي معك كلها ذهبت هباءً..لم تكتف بكل مافعلته لاسقاطي فعمدت الى سرقة اهم اسراري وبعثت بها الى اعدائي...جعلتني اتوسل اليك

واركع صاغراً تحت قدميك، شعرت بضياعي امام عنادك الغريب..كنت مضطراً ان افعل كل ذلك من اجلك كي اعيش..كنت مجبراً ان ابتسم في وجهك رغم كرهي الشديد لك وحقدي عليك..

اما الآن فقد تغير كل شئ..استطيع ان افعل بك ما اريد..ه لماذا انت صامت؟ الا تريد ان تقول شيئاً قبل موتك؟

«يقترب منه وينظر في وجهه».. تكلم ..كلمة واحدة على الاقل..توسل إلي..اطلب مغفرتي ورحمتي.. اريد ان اسمع منك هذا كي اخفف عنك الم الموت البطئ..بل ربما سافكر في العفو عنك..

فقط توسل..ابك..قل ما يدخل شيئاً من السرور الى قلبي..هيا..إني منتظر.

«المعلم يبصق في وجه الحاكم»

«الحاكم يتراجع مشدوها ثم يمسك بسوط موضوع على قاعد العربة الخشبية ويبدأ بضرب المعلم بطريقة هستيرية»

المرأة: «تمسك بيد الحاكم» كف عن جلده.

الحاكم: أتدافعين عنه؟

المرأة: بل أرثي لحالك..لضعفك وخوفك وضياعك..الا ترى كيف آلت بك الحال؟

الحاكم: كفى ايتها العاشقة الغبية..أي ضياع هذا الذي تتكلمين عنه..؟ الاترين كيف يقف هذا المعلم امامي مشلولاً عاجزاً لايستطع ان ينبس بحرف؟ سأنهي حياته بعد لحظات.

«المرأة تبدي إمتعاضاً واضحاً»

الحاكم: أراك غير راضية لما اريد فعله.

المرأة: انا رافضة ياسيدي.

الحاكم: رافضة؟

المرأة: ليتني استطيع ان امحو خطاياي بهذا الرفض..بدأت ادرك شيئاً من الحقيقة.

الحاكم: اي حقيقة؟

المرأة: حقيقة الموت والحياة..حقيقة هذا المعلم، وحقيقة موتنا.

الحاكم: ماذا تعنين؟

المرأة: حياتنا ايها الحاكم هي الموت بعينه..نحن اموات في هذا المكان.

الحاكم: اخشى ان تكون عدوى افكاره قد بدأت تسري اليك انت ايضاً.

المرأة: بت لااحتمل هذا الضياع..ضياعنا امام إنسان مقيد حكمت عليه بالموت..سمعته يقول مرة: «لقد اوصانا ملك بابل ان نكتب الكلمة على الواح الطين ونقولها لاظهار الحقيقة..»

الحاكم: «مقاطعاً» كفى..سيدفع ثمن مقالته بعد لحظات..اطردي عنك انفاسه الخطرة ياقطتي.

المرأة: ليتني لم اعش هذه اللحظات. «تجلس على كرسي متهالكة»

«فترة صمت»

الحاكم: إسمعي..قررت ان احقق لك امنية كنت رافضاً حتى لمجرد سماعها.

المرأة: «بلهفة» ماهي؟

الحاكم: امنية تشبع رغبتك المكبوتة، وتعكس مدى حبي لك وتراجعي امام إصرارك.

المرأة: هل ستطلق سراحه.

الحاكم: لا.

المرأة: ماذا إذن؟

الحاكم: ساقدم لك رأسه المقطوع على طبق فضي جميل..خذيه الى غرفة نومك..ضعيه على صدرك داخل الفراش..قبلي كل شئ فيه..ضعي شفتيك على شفتيه حتى الصباح.

المرأة: «بخوف» لا..لا..

الحاكم: إذن ماذا تريدين مني ان افعل؟ تنازلت عن قراري السابق إرضاء لك، ومع هذا فانت ترفضين..ماذا تغير فيك ياقطتي؟ لماذا ترتجفين؟

المرأة: إنطفأت في داخلي كل رغبة مجنونة.

الحاكم: «يضحك» ابهذه السرعة؟ شئ لايمكن تصديقه.

المرأة: هذه هي الحقيقة.

الحاكم: حسنٌ..اخشى ان ترفضي طلبي ايضاً.

المرأة: ماهو طلبك؟

الحاكم: رقصة جميلة منك حول جثة هذا المعلم بعد تنفيذي عملية قتله.

المرأة: لقد وعدتك ذلك، ولن اتراجع عما وعدت مادمت مصراً سيتحدث الجميع عما ساقدمه لك بعد قليل.

الحاكم: سنشرب من دمه نخب فرحتنا..ناوليني مديتي.

المرأة: أمرك. «تقترب من المنضدة»

«الحاكم يتجه نحو عربة الموت ويقف قرب المعلم»

«المرأة تمسك بالمدية الموضوعة على المنضدة»

«الحاكم يبدأ حواره مع المعلم بينما تتقدم المرأة نحو الحاكم بخطى ثابتة دون ان يراها»

الحاكم: نظراتك مازالت تتحدى وجودي ايها العنيد..بعد لحظات ساجعلك تغوص في ظلمة الاخرة..ظلمة الأبدية.

«المرأة تقف وراء الحاكم»

الحاكم: اي منا هو المنتصر ايها المعلم المسكين..انا ام انت؟ «يضحك» انا المنتصر من دون شك، مديتي ستحفر لها مخبئاً دافئاً في قلبك.

«المرأة تطعن الحاكم في ظهره بقوة»

«الحاكم يطلق صرخة مكتومة..يدور حول نفسه ويسقط ارضاً دون حراك»

«موسيقى مناسبة للحدث»

«بقعة ضوئية تركز على جثة الحاكم واخرى على المعلم»

«المرأة تتقدم نحو قاعدة العربة ثم تركع على ركبتيها بخشوع رافعة راسها نحو المعلم وسط حزمة ضوئية بارزة»

«البقع الضوئية الموجهة نحو جثة الحاكم تختفي تدريجياً، تتبعها في الاختفاء البقعة الضوئية الموجهة نحو المرأة، بينما يبقى المعلم مبتسماً وسط بقعة ضوئية مركزة واضحة..»

«تمت»

هكذا افضل يامروان

عبد الستار ناصر

الوقت: شتاء، عند منتصف الليل.

المكان: صالة في بيت بغدادي بسيط. هناك تلفزيون في مكان بارز، نافذة تقول ان الدنيا تمطر وثمة رعود خفيفة بين حين وآخر، آية قرآنية في جانب من البيت قد يتمكن المشاهد من قراءة «وما ظلمناهم ولكن كانوا انفسهم يظلمون».

خشبة المسرح مغطّاة بالسجاد، هناك مدفاة في زاوية منظورة من الديكور ما زالت نارها تلتهب، مصباح صغير احمر يكسب المكان حالة النوم، سكون، إلاّ ما يسمعه المُشاهد من رعود ومطر لا ينقطع طوال فترة العرض، لاحاجة بنا إلى شرح ما يحتاجه مكان كهذا من اريكة او اكثر وبقية لوازم صالة نستقبل فيها الضيوف.

الشخوص:

مروان كاظم، رجل في الثامنة والثلاثين.

السيد عوني، رجل في الخمسين.

زينب زوجة مروان. في الرابعة والثلاثين.

(طرقٌ على الباب، ياتي ممزوجاً مع الرعد والمطر، المسرح خال من البشر طوال نصف دقيقة، هي التي يستمر فيها الطرق على الباب... ثم يظهر رجل في الخمسين من العمر، يقترب من الباب وهو يحاول ان يرتدي معطفاً على كتفيه، وقبل ان يفتح الباب يسال بصوت عال:)

ـ مَن؟

(الطرق ما زال مستمراً، يكرر الرجل سؤاله بصوت اعلى:)

ـ من الذي يطرق الباب؟

صوت:

ـ ارجوك ان تفتح الباب ياسيد عوني..

السيد عوني يفتح الباب:

ـ من انت؟

(الغريب يخطو نحو الداخل، مبللاً، خائفاً، مضطرباً:)

ـ الا تعرفني ياسيد عوني؟

(السيد عوني ينظر الى الغريب):

ـ لا ادري تماماً اين رايتك، لكن وجهك قريب الى ذاكرتي، تفضل، تفضل..

(الغريب يخلع حذائيه عند الباب، ثم يتردد في الجلوس على الاريكة بسبب ملابسه المبللَة..

السيد عوني يكرر):

ـ تفضل اجلس، اجلس.

(الغريب يفرك يديه بسبب البرد، ثم ينظر الى السيد عوني:

ـ انا آسف حقاً، آسف والله، لا اعرف من اهل المحلة سواك انت، آسف على إزعاجك في هذا الوقت، أدري بانني على خطا فيما فعلت، لكن، بصراحة، الأمر لم يكن طوع إرادتي..

(السيد عوني يقدم كوباً من الماء الى الغريب وهو يسال:)

ـ لكنني لم اتشرف بمعرفتك حتى الآن؟

(الغريب يشرب الماء، ثم يحدّق في وجه السيد عوني ويقول:)

ـ انا.. مروان، مروان كاظم.

(وعندما احس مروان ان السيد عوني لم يعرفه بعد، راح يقول:)

ـ انا مروان كاظم ،المذيع،

(ثم وهو يشير باصبعه إلى مكان التلفزيون:)

ـ الم ترني في التلفزيون؟ انا مروان كاظم..

(عندها ابتسم السيد عوني، ابتسامة سرعان ما اختفت وهو يسال:)

ـ وهل انت من ابناء هذه المحلة؟.. كنت اعتقد ان امثالك، عفواً، اريد القول انها محلة بسيطة لا تناسب رجلاً معروفاً مثلك..

مروان كاظم:

ـ بيتي في اول الزقاق، البيت الثالث قرب المدرسة.

السيد عوني:

ـ آ.. نعم، تذكرت، كنت اسمعهم يقولون (هذا بيت المذيع)..

ثم اكمل مرتبكاً:

ـ سآتيك بالمدفاة، انت تشعر بالبرد حتماً.. لكن، لكنك ياسيد مروان لم تخبرني عما جاء بك الآن إلى بيتي؟

(فترة صمت كان فيها مروان كاظم ينظر إلى المكان، ثم الى السيد عوني الذي دخل إلى بيته فجاة، واضح من ملامحه بانه خائف مما سوف يقول)..

مروان:

ـ انا، انا ياسيد عوني، بصراحة، أُريدك ان تساعدني.. نعم، اريدك الليلة ان تساعدني، لقد سمعت الكثير عن كرمك وطيبة اخلاقك.. انهم يقولون عنك الكثير.. وهذا، وهذا، وحده ياسيد عوني ما جعلني اختار

بيتك حتى اختبئ فيه..

السيد عوني (وقد اخذته المفاجأة):

ـ ماذا تقول ياسيد مروان.. تختبئ عندي؟ هنا؟ في هذا البيت؟.. هل انت هارب من الشرطة؟..

مروان:

لقد قتلتُ زوجتي..

(صمت، صوت المطر يجعل الحالة اكثر رعباً.. ثم، بعد قليل يتكلم مروان):

ـ قتلتها، كنتُ في طريقي لتسليم نفسي، لكنني فكرتُ قليلاً، فكرتُ باشياء كثيرة احتاجها، فغيّرت رايي.. ثم، جئتُ إليك.. لا اريد سوى ثلاثة ايام فقط ياسيد عوني.. ثلاثة ايام، ولن انسى لك هذا الجميل طوال عمري.. انا.. انا لستُ مجرماً، لا اريدك ان تظنّ بي الظنون.. لم يكن ماجرى طوع إرادتي ابداً..

السيد عوني:

ـ لا بد انك تهذي يامروان.. الا تدري ان هذا البيت الصغير مملوء باولادي وبناتي وزوجتي؟ واذا كنتُ اسكت انا عليك، كيف تراني اضمن سكوت عائلتي كلها؟ نحن تسعة ياسيد مروان.. تسعة.

مروان كمن يتلعثم:

ـ انا.. انا رجل معروف ياسيد عوني، ولا اعتقد ان هنك من يكرهني، انها ثلاثة ايام، ثلاثة ايام وينتهي بعدها كل شئ.. ارجوك ان تحميني..

(بعد قليل، مروان يقترب من السيد عوني):

ـ ياسيد عوني، هناك امور كثيرة عليّ انجازها قبل ان أُسلم نفسي، صدقني، لم اكن انوي قتلها ابداً، هي.. نعم هي ارغمتني، بل، بل واعطتني السكين بنفسها كي اقتلها..

السيد عوني (مندهشاً ومضطرباً):

ـ اي كلام اسمع منك؟ اعوذ بالله مما اسمع، ماذا تقول؟ ثم، لماذا انا من تختار بيته دون بقية البيوت؟ نحن عائلة كبيرة.. وهذا يعني افواه كثيرة.. هل تفهم؟ اعذرني، ياسيد مروان، إبحث عن بيت آخر او افعل ما شئت، لكن عليك ان تغادر البيت فوراً قبل ان تصحو زوجتي او احد من اولادي

(نهض مروان واقترب من السيد عوني وهو يقول):

ـ لا اصدق انك تطردني، لا اصدق ان تفعلها ياسيد عوني وتطردني.. انا منذ طفولتي اسمع....

السيد عوني يقاطعه بقوله:

ـ ما تسمعه شئ، وما نحن فيه الآن شئ آخر.. هل يرضيك ان ياخذوني إلى السجن بدلاً عنك؟.. حسناً، انا موافق، لكن ما رايك انت؟ ثم ما مصير عائلتي بعدي..؟

(مروان يحني راسه خجلاً وهو في طريقه إلى الباب.. مدّ يده إلى حذائيه ثم اراد ان يفتح الباب، لكنه يسمع السيد عوني يقول):

ـ بماذا تنفعك الايام الثلاثة؟.. الا، الا يمكن انجاز ما تريد في يوم واحد؟ ربما استطيع ان اساعدك في انجاز بعضها إذا كان ذلك ممكناً..

مروان ينظر إلى السيد عوني كمن يريد ان يبتسم:

ـ هل افهم من كلامك انك وافقت على بقائي يوماً واحداً؟

السيد عوني وهو يمسك راسه:

ـ لا ادري حقاً ما اقول، لا ادري، لكنني سامنع العائلة كلها من الخروج من اجلك انت..

(ثم ينظر إليه ملّياً ويساله):

ـ لماذا قتلتها؟ اسف.. لكنك قلت لي بانها اعطتك السكين بنفسها.. هل، هل تراك كنتَ تمزح؟..

مروان:

ـ الأمر ياسيدي العزيز ليس بهذه البساطة، إنها قصة لا اكاد أُصدقها انا نفسي، اي والله لا اكاد اصدقها، فكيف يصدقها الناس؟..

السيد عوني:

ـ اخبرني بما جرى، انا حين استيقظ لا اتمكن من النوم ثانية إلّا بصعوبة، إلّا إذا كان الأمر عسيراً عليك..

مروان (وقد عاد إلى الاريكة ثانية، ينظر إلى سقف الغرفة، ثم الى وجه السيد عوني) وهو يقول:

ـ تزوجتها منذ عشرة اعوام، كانت رائعة في كل شئ، كانت تستقبلني عند عودتي بحب عظيم (يضحك) كم مرة اخبرتني ان نساء المحلة يحسدونها على قسمتها ان اكون انا مروان كاظم زوجها... كانت تختار ملابسي وتسهر على رعايتي كما الأطفال.. نعم، كنتُ طفلها المدلل..

السيد عوني:

ـ رجل مثلك يستحق هذا، التلفزيون له سحر كبير على الناس.. انا الذي امامك معجب بفريد شوقي لانني اراه على الشاشة بين يوم وآخر..

مروان (يستمر كانه لم يسمع ما قاله السيد عوني):

ـ مرت ثلاث سنوات ونحن على احسن حال.. ثلاث سنوات من النعيم ياسيد عوني، ثم فجاة، فجاة، لا ادري ماذا جرى في عقلها العجيب.. بدات تسالني عن المعجبات بي، هل يتصلن بي تلفونياً؟ هل خرجتُ مع واحدة منهن؟ اسئلة غريبة بعضها ما كنت اصدقه ابداً.. لقد قالت لي ذات مساء: لماذا تلبس البدلة السوداء، انت انيق

فيهـا اكثـر ممـا ينبغي لمـذيـع؟.. وارغمتني عـلى خـلع البـدلة ورمت امامي بدلة زرقاء لا احبها.. قالت هذه تناسبك الليلة. قلت لها: ياحبيبتي الليلة ساظهر في التلفزيون ثلاث مرات وليس مـرة واحدة. مـاذا دهاكِ؟ قلت لَها: اليوم مناسبة وطنية وفي هذه المناسبات علينـا ان نظهر بصـورة افضل.. لكنها..

يقاطعه السيد عوني:

ـ لكنها اصرت.. هكذا النساء، زوجتي ايضـاً تفعل معي مـا فعلتـه زوجتك، رغم انني ـ كما ترى ـ لستُ معـروفاً ولستُ شـاباً.. مـا رايك ان نشرب الشاي؟..

مروان:

ـ لا، ارجوك، أريدك ان تصغي إلى حكايتي، إنها اعتذاري الوحيد منكَ على ما تسببت فيه من ازعاج..

السيد عوني:

ـ يارجل، انتهينا من هذا الامر، دعني اسمع الحكاية..

مروان:

ـ يومها، لا ادري انا نفسي ماذا دهاني؟ شعرتُ فوراً أن شخصيتي قد انتهكت.. نعم، انتهكت تماماً، وعند بـاب البيت قـررت فجـاة ان اعـود وارتدي البدلة السوداء وليكن بعدها ما يكون..

(السيد عوني يـرفع قبضـة يده كـانه يسانده فيما فعل، بينما يستمر مروان في عرض حكايته):

ـ لكنها ما ان راتني اخلع البدلة الزرقاء حتى هاج البحر وماج، لم اعد اعرف تلك المراة ابداً، إنها ليست زينب التي اعـرفهـا، ليست هـذه زوجتي ابداً... لقد راحت تصـرخ في وجهي.. كلمات قذرة لم اسمعها طوال حياتي، ولم اجد امامي من جـواب على زينب غير ان اضربهـا لاول مرة بعـد ثلاث سنوات من زواج سعيد..

يمكن إحياء واغناء وتطوير المشاهد بين مروان وزوجته زينب عبر عملية العودة إلى الماضي ـ فلاش باك ـ وبذلك نضمن حركة مسرحية افضل واكثر حيوية.

مروان يهز راسه وهو يتذكر ما جرى:

ـ نعم، ضربتها بقسوة وبقوة، ولم اصـدق انها سقـطت.. راحت في إغماءة مخيفة، كانت زينب قد سقطت بقوة لم احسب حسابها مطلقاً.. كنت اريد ان اتصل بالتلفزيون حتى اعتذر عن تـاخري سـاعـة واحـدة، لكنهم سبقـوني ورَنّ الهـاتف في بيتي كـان المدير بنفسـه يقول لي: ان عليـك ان تـاتي حـالاً.. وكـرر الكـلام خمس مرات....

فتـرة صمت قصيـرة يستمـر بعدها مروان قائلاً:

ـ رميتُ بضع قطرات من المـاء عـلى وجه زينب، ثم قـرّبت من انفهـا بعض العـطور، رايتها تتحـرك، نعم وحين شعرتُ بها تتحرك، اسرعتُ الى عملي في التلفزيـون وانـا في اسـوا حالاتي، لكنني كنت قد ذهبت إلى عملي بالبدلة السوداء..

(هنا يضحك مروان وهو ما زال يتكلم):

ـ رجعتُ إلى البيت في آخر الليل، كنتُ يومها المذيع الخفر، فماذا رايتُ في بيتي؟

السيد عوني (مندهشاً متلهفاً):

ـ ماذا رايت؟

مروان يبتسم بمرارة:

ـ كـانت زوجتي العـاقلة قـد كسرت جهاز التلفزيون وتركت لي ورقة كتبتْ فيها: ايها السـافل، كنت اعلم بانك تخونني، لا بد انها تُحب بدلتك السوداء، لن اعود إليك ابداً..

يكرر مع نفسه:

ـ لن اعود إليك.. ثم، ثم مـرت علينا ايام وايام دون ان تعود زينب الى بيتها ودون ان اذهب لمصالحتها في بيت اهلها.. كنت غاضبـاً عليها رغم انني اشتريت تلفزيوناً آخر وانا حزين على الجهاز الذي كسرته زينب، فقد كان هدية اعتز بها جداً..

مـروان يتلفت حـوله كمن يبحث عـن شئ، فيساله السيد عوني:

ـ ماذا تريد؟

مروان:

ـ اريد ان اشرب..

وبينمـا يتحرك السيـد عـوني صـوب زاويـة من الصالة، يستمر مـروان في سرد حكايته:

ـ بعد نصف ساعـة.. وفي عيد ميلادي الذي كنت انا نفسي قد نسيته تماماً (السيد يقدم له الماء) شكراً لك ياسيد عـوني، اتعبتك معي (يشـرب).. بعـد نصف عـام، تخيل يـاسيد عـوني، وصلتني منها هدية ثمينة جداً، ساعة مـطلية بـالذهب، كتبتْ معها رسـالة قصيرة، حلوة، رسالة حلوة قالت فيها (انتَ لا تحبني، لقد اخذتك النساء مني)..

يبتسم وهو يتذكر ما جرى:

ـ يـومها ذهبتُ الى بيت اهلها وعدتُ بها الى البيت، وبدانا شهر عسل جديد، شهر عسل في غـاية الجمـال.. ذهبنـا الى مصايف الشمـال، لم نترك شبراً من غابات شقلاوة ولا قطرة ماء من شلالات بيخال إلاّ ومضينا اليها.. كانت رائعة، نعم، كانت زينب رائعة كما عرفتها اول مرة..

السيد عوني (بهدوء):

ـ واضح ان حبكما من النـوع

النادر.. حُب وغيرة وخصام وزعل و..

مروان يستمر:

ـ عدنا الى بيتنا بعد عشرين يوماً من الحب كانت بحق اجمل ايام عمري واجمل ايامها.. لكنها بعد شهر واحد من رحلة الشمال، شهر واحد فقط، ثم عادت تسال وتشك وتظن بي الظنون رغم انني تركت البدلة السوداء ولم اعد ارتديها إلّا معها.. لا ادري اي خراب حلّ في عقلها ومن ترى كان يحرضها ضدي؟ قلت لنفسي: ربما كان التلفون هو السبب وراء تلك الغيرة والشكوك.. ربما يتصل بها بعض الوشاة والناقمين او الحساد الذين يتربصون بي ويخبرونها باكاذيب يشفعونها بادلة صغيرة عابرة.

السيد عوني (بما يشبه الهمس):

ـ لا حول ولا قوة إلّا بالله..

مروان وهو يزداد اضطراباً:

ـ لهذا رفعتُ التلفون من البيت، رفعته رغم حاجتي اليه، كسرتُ التلفون وقلت سنهدأ.. لكن اليوم الذي كسرت فيه التلفون كان واحداً من اسوأ ايام زواجي، فقد رات زينب في هذا الفعل جريمة لا يمكن ان تغفرها ابداً، بل هي افضل وابرز دليل على خياناتي التي اريد ان اكتّم عليها..

السيد عوني (بهمس عال):

ـ سبحان الله، ساعدك الله.

مروان يبتسم بمرارة:

ـ نعم، ساعدني الله ياسيد عوني على ما جرى بعد ذلك.. لقد جنّ جنونها بصورة لا تطاق، لا تطاق ابداً، لقد احترق بي حتى فراشي، لم اعد استطيع النوم في بيتي، بداتُ ادمن حبوب الفاليوم حتى اتمكن من الصبر على جنونها وشكوكها وصراخها الذي لا ينقطع طوال الوقت الذي امضيه في بيتي.. ثم، ثم ادمنتُ الخمرة، ليلة بعد اخرى، انا الذي لم اقربها طوال حياتي.. كنت اريد منها ان تكف عن هذا (النقيق) الذي خرّب اعصابي وشرايين راسي، لكنها على العكس، اضرمت النار في بقية ايامنا ولياليا واشعلت الدنيا ساعة بعد ساعة.. كانت الخمرة اللعينة قد اخذت البقية الباقية من وقتي، ولم اعد اشترك مع زوجتي في فراش واحد، كنت اهرب منها وتهرب مني، لا احد منا يفكر في الثاني، لا احد يريد الثاني، اصبحنا غرباء تماماً ونحن ما زلنا تحت سقف واحد.. غرباء فعلاً، وقبل شهور قليلة صارت تقول كلاماً لا يقال، نعم، كلاماً لا يقال ياسيد عوني.. اخذت تسخر مني ومن رجولتي..

مروان (يضرب على فخذيه كمن يولول) وهو مستمر في الكلام:

ـ صارت تضحك مني وتستخف بي، ويوماً بعد يوم، وليلة بعد ليلة، راحت الكلمات على لسانها تكبر وتكبر.. صارت شتائم ليس في الدنيا كلها ماهو اقذر منها، قلت لها: ساقتلكِ ذات يوم يا زينب.. لكنها كانت تضحك وتسخر من كلامي... سمعتها تقول ذات ليلة: بانني عاجز تماماً، وانني انتهيت، وان هذا الرجل الذي تراه الناس على شاشة التلفزيون ليس إلّا خرقة مبللة.. (ثم بهدوء) خرقة مبللة..

مروان يهتاج وهو مستمر في الكلام:

ـ مرة يا سيد عوني، تركتني انام في حديقة البيت، فوجئتُ بعد عودتي من التلفزيون بانها غيّرت (كيلون) الباب، تصوّر.. غيّرت كيلون الباب (يضحك) ولم اتمكن من فتحها بمفتاحي القديم.. طرقتُ عليها الباب بكل ما املك من عنف وغضب، لكنها لم تكن في البيت، غيّرتْ القفل والمفتاح وراحت إلى بيت اهلها تسخر وتضحك على هذا الكلب الذي اصبحته بين ليلة وضحاها..

السيد عوني (منكسراً ومهدئاً):

ـ محشوم يامروان، انت احسن الناس..

مروان (يبتسم بمرارة):

ـ احسن الناس؟ لقد اصبحتُ أضحوكة الجيران في تلك الليلة.. وعندما رجعت زينب بعد يومين الى البيت، كان هذا قبل اسبوع واحد، سالتها: ماذا دهاكِ يازينب؟ لماذا تفعلين بي كل هذا؟ لقد صارت حياتنا لا تطاق يازينب.... لكنها صارت تسكت وتعلّمت إهمالي واحتقاري ونسياني تماماً.. كانت تفتح الراديو تخفي به صوتي لئلا تسمع ما اقول.. ويوم كسرتُ الراديو وهشمته على جدار البيت قرب راسها لم تابه ولم تلتفت الى غضبي، بل، لم تتحرك من مكانها.. كانت تضحك برعونة على كل فعلٍ افعله في البيت.. تضحك، تضحك.. وفجاة، صار على رجل مثلي ان يختار، إما ان اقتلها او اقتل نفسي..

السيد عوني وقد نفد صبره على ما يسمع:

ـ كان عليك ان تطلقها وتنتهي..

مروان، بغضب وغليان، لكن بصوت هادئ:

ـ كلا، مع زينب لا ينفع الطلاق، ذلك انها قبل يومين، نعم قبل يومين فقط رايتها تغازل رجلاً لم اره من قبل،

مرّ بسيارته قرب البيت، ربما كان معلماً في المدرسة التي بجانب بيتي.. رايتها تبتسم امامه بعد ان ابتسم لها.. مرّ بسيارته شامخاً مغروراً امام عيني، فجئتُ اليها وسالتها عمن يكون هذا الكلب.. فاجابت بانها لا تعرفه وانها لم تره ابداً إلّا هذا اليوم.. ثم تركتني وراحت وهي تقول: ثم ما شانك انت؟ كانت تصرخ: ما شانك انت؟

مروان (كمن يكلم نفسه):

ـ ما شاني انا؟ كيف؟

السيد عوني:

ـ اعوذ بالله..

مروان (وقد اخذته نشوة الغضب):

ـ لم اذهب ليلتها إلى عملي، كيف يمكنني الظهور امام الناس وانا مهدم تماماً؟ كنت اتمزق من هذا المصير الذي وصلت اليه.. لم انم حتى الفجر، كنتُ بين دقيقة واخرى أوقظها من فراشها ونبدا الصراخ معاً.. لم تبق من كلمة بذيئة في الارض إلّا ونطقنا بها.. ثم، ثم جاءت النهاية على لسانها عندما قالت: إذا كنت رجلاً تعال واقتلني.. ثم راحت تصرخ كما العاهرات، تصرخ في وجهي، باني تافه ومخنث وبانني لا اشبه الرجال..

مروان (وهو يغلق عينيه باصابعه):

ـ نعم، قالت باني لا اشبه الرجال.. قلتُ لها: ساقتلكِ والله يازينب.. فاذا بها تذهب الى المطبخ وتاتيني باطول سكين.. رمتها على الارض قرب رجلي، وهي تستخف بي، تعاندني بشراسة لا تطاق.. كانت تقول وهي تضحك: خذها يامروان.. خذ، هذه السكين لك، إنها امامك، إذا كنت رجلاً يامروان ابن كاظم اقتلني..

كانت تكرر الكلام بلا خوف، لم ترحم اعصابي، ولم ترحمنا السماء، كانت تثيرني وتسخر مني، كنت احدّق في السكين اسال نفسي عن سرّ هذا المصير الأسود الذي وصلت اليه..

(ثم بصمت فاجع):

ـ لقد انتهيت، هي كانت تعرف، لقد انتهيت، نعم، كنت قد انتهيت، ولا شفيع لكبريائي وكرامتي ورجولتي إلّا في ان امزقها بهذه السكين، ان اقتلها وانتهي معها إلى الأبد.. راحت زينب إلى فراشها وغطت نفسها، تركتني وحدي امام خوفي وذلي وهلاكي.. نظرتُ إلى السكين، ثم.. مددت يدي إليها، كنت اقبض على السكين بعذابي وانفلات اعصابي وجنوني، كانت اصابعي قد تشنجت على مقبض السكين... وبسرعة لا ادري سببها ذهبتُ إلى فراشها وصرختُ باسمها.. زينب، يازينب، وما ان رفعت الغطاء عن راسها وابصرتني وانا ارفع السكين عالياً، حتى رايت نفسي اطعنها في صدرها.. طعنة واحدة مزقتها تماماً..

(ثم بشئ من الخشوع والخوف معاً):

ـ ما ان رفعت نفسي عنها حتى رايت السكين وقد غاصت في لحمها الطري..

السيد عوني:

ـ لا حول ولا قوة إلّا بالله.

مروان (كانه لم يسمع)

ـ كنت انظر إليها، من يصدقني اذا قلت باني رايتها تبتسم؟.. نعم، كانت تبتسم في وجهي وهي تموت، ثم وهي تموت مدت يدها نحوي كمن تريد ان تخبرني بشئ.. اقتربتُ، اقتربتُ منها مرعوباً خائفاً من منظر الدم الذي يغطيها.. اقتربت، سمعتها تهمس وما زالت تبتسم في وجهي: هكذا افضل يامروان.. هكذا افضل، لقد اصبحت رجلاً بحق.. هكذا افضل يامروان.. و.. ماتت..

بعد صمت وخشوع امام اسم الموت، قال السيد عوني:

ـ ساعدك الله ياسيد مروان، إنها مسالة مؤلمة حقاً.. لكن لماذا كنتَ بحاجة الى ثلاثة ايام قبل ان تسلّم نفسك؟

مروان ينهض من مكانه، ثم ينظر إلى السيد عوني ويقول بذل كبير:

ـ انا لم اقتلها بعد؟ انا افكر في قتلها.. انا.. انا الآن ياسيد عوني هارب منها.. هارب، فهي تريد ان تقتلني.. إنها تبحث عني..

السيد عوني يحدّق في وجه مروان، باحتقار، ثم يقول:

ـ وما هذه القصة التي سمعتها منك؟!

صوت امراة من خارج البيت، صوت قوي يكزبر الجلد ويملا الزقاق رعباً:

ـ مروان... اين انت يامروان.. هذا يومك الاخير يامروان..

ـ مروان (بخوف، وهو يمسك يد السيد عوني):

ـ انها زينب. ماذا افعل ياسيد عوني؟

السيد عوني، حانقاً، غاضباً، وقد ترك يد مروان جانباً، ثم يفتح له الباب وهو يطرده بقوله:

ـ إذهب، إذهب ودعها تقتلك.. فهكذا افضل يامروان، هكذا افضل بكثير.

تشرين ١٩٨٩

الليلة الموعودة

شفيق المهدي
جامعة بغداد ـ كلية الفنون الجميلة

الشخصيات:

١ ـ الاحمر
٢ ـ الاصفر
٣ ـ الاخضر
٤ ـ المراة ـ العربة

الاحمر: مازال هذا الباب كما هو .

الاصفر: كما هو؟

الاحمر: نعم منذ اربعة عشر عاماً.

الاصفر: ليس غير.

الاحمر: لاادري. ربما اكثر من هذا بقليل.

(يتفحص الاصفر الباب وكانه جزءً من ذكرى)

الاصفر: آه كماهو. نعم هذا صحيح.

الاحمر: (ينظر اليه باستغراب، لهذا التاكيد) ربما تغيرت به بعض الاشياء، القفل مثلاً، ليس هو على ما اتذكر الان.

الاصفر: مابه؟

الاحمر: ربما أُستبدل بغيره..لكن الباب..كما هو..كما هو.

الاصفر: هذا مهم. ربما تبدل لونه ايضاً.

الاحمر: لا.. إنه اللون نفسه..غير انه اصبح حائلاً، قديماً، من المفروض ان يعاد صبغه..إنه يستحق العناية، فهو من الخشب المتين...من خشب الجاوي على ما اعتقد.

الاصفر: لا..ان تركه هكذا افضل . ليؤكد قدمه..وليبقى محتفظاً بنكهته وذكراه.

الاحمر: لندخل.

الاصفر: يقال بان يوم ٢٢/٤/١٩٣٢،كان اول يوم أُدير فيه مفتاح هذا الباب. كانت الساعة ٣٠ر٨ ليلاً..هكذا يقول الذين شهدوا افتتاح هذا المشرب.

الاحمر: لندخل.

الاصفر: يومها احتشد كلُّ من يعنيه الامر.

(يدخل الاحمر متجولاً ببطء مستعرضاً الاثاث البسيط..الطاولات.. الكراسي...)

الاحمر: لنجلس.

الاصفر: من على هذه الدكة مرّ الاف الناس حتى الان..وقد تكررت بعض الاقدام ..اقدام المدمنين..انها عتبة مباركة..لقد تحملت اعباء كثيرة.

(يجلس الاحمر امام طاولة حولها كرسيان)

انه مكان يعج بالذكرى

الاحمر: انه مكان موحش ورطب.

الاصفر: (مستفز) كلا. انه مكان هادئ واليف. في هذا المكان ذكرى لاجيال من الذين ادمنوا شراباً معتقاً اصيلاً غير مغشوش.

الاحمر: إنه كالقبر.

الاصفر: (يدخل) ربما يكون هذا صحيحاً..الا انه يمتلك روحاً حية خلقت من ملايين الزفرات!!

الاحمر: إنه قبر بلا شاهد.

الاصفر: (كالملدوغ) لا..ياسيدي لو كنت تعرف ماذا كانت هذه الارض التي اقيم عليها هذا المشرب.

الاحمر: ...بلا شاهد.

الاصفر: (دون انتباه) لقد كان مكاناً تربط به البغال والحمير والخيول.. كان يحيطه سور، حائط من الطين..لقد كانت ارض هذا المشرب زريبة.

الاحمر: بلا شاهد

(صمت..لثوان)

الاحمر: اجلس. لقد مشينا كثيراً..انت متعب.

(يسقط الاصفر اعلى الكرسي الثاني قباله الاحمر)

وهو يشيح ببصره عنه..

يجب ان تستكين الى الراحة..وبخاصة بعد إحالتك على المعاش..(مصفقاً بيديه)

ايها الاخضر..ايها الاخضر.

الاصفر: ماذا تنادي؟

الاحمر: النادل..نادل هذا المشرب.

(صمت)

انن سنحتسي شراباً جيداً..ها..ماذا تقول.. انك تستريح الآن..انني متعب ايضاً، لكنني مشيت اقل منك على اية حال ..غير انني اتحمل اعباء اكثر مما تتحمل..ان جسمي مازال قوياً.

لقد مشينا عشرين عاماً سوية..

الاصفر: (زائغ البصر) لقد مشينا عشراً وركضنا عشراً اخرى.

الاحمر: (مصفقاً بيديه) ايها الاخضر..ايها الاخضر.

الاخضر: (من خلف الكواليس) نعم سيدي..ساحضر حالاً.

الاحمر: اذن سنشرب حتى مطلع الفجر.

الاصفر: العجيب. هل انتبهت الى هذا الامر الخطير. اننا قطعنا ونحن نمشي بتؤدة اضعاف ما قطعناه من مسافة ونحن نركض. هل تسمعني..انها مفارقة عجيبة حقاً، ان نقطع في المشي اضعاف مانقطعه في الركض.

هل انتبهت الى هذا..ربما كنا ونحن نركض ،كنا نكررُ بعض الطرقات والمسالك دون ان ندري..

(ينهض الاحمر ليحدق في الخارج من نافذة)

ها ..اقول او ربما وهذا هو الاصح على ما اظن.. بان الطرق التي قطعناها ونحن نمشي.. ربما كانت اسهل..هذا صحيح..

(يحاول أن يشد أنتباه الاحمر)

اذن ماالسبب أيها الاحمر البارد؟

(يحاول ان يجيب عن سؤاله)

لم نكرر طرقاً ولا مسالك ولم تكن الطرق اقصر ولا اطول ، هل كنا متعبين..؟؟ على العكس .. هل صادفنا بعض الناس في الطرق التي سلكناها.

الاحمر: (ينظر اليه دون جواب)

(صمت)

ان الشارع يضج...

الاصفر:(بسرعة وبقوة) بماذا؟

صمت

الاحمر:بالنشاط

الاصفر: (وقد اسقط بيديه.. مصفقاً)

ايها الاخضر..ايها البحر

الاخضر: (بصوت دانٍ) نعم ايها الاصفر..لاعليك ..انني اجهز لكما المقبلات والسلطات.

الاصفر : انه يعرفني

الاخضر: ساحضر بعد قليل.

الاصفر: انه يعرفني

الاحمر: لقد كان يراقبنا..من المؤكد هذا..لقد كان يراقبنا ونحن في الشارع.. وعند الباب..كما انه كان ينصت الى حديثنا.

الاصفر: (خائفاً) وماذا كنا نقول؟

الاحمر:لقد قلنا المكان قبرٌ بلا شاهد

وهذا ما اغضبه.

الاصفر: انا لم اقل مثل هذا الكلام..انت الذي قلت.

ما كان لك ان تقول هذه الترهات..(متوجساً) انت الذي قلت بان هذا المكان ..قبر..وهذا ماأثار غيظه

الاحمر: (بهدوء) نعم لقد قلت هذا..وهذا لايغيظه مطلقاً. لقد اغاظه قولك من ان هذا المكان كان زريبة

الاصفر: (متنصلاً) انا؟

الاحمر: نعم انت..ألم تقل بان هذا المكان كان مربطاً للحمير والبغال..انك تُحقِر تاريخ هذا المشرب.

الاصفر: (يقفز من مكانه) لكنني قلت بانه مشرب يقدم ماهو اصيل..و..و

الاحمر: وهذا لايلغي عنك تهمة تحقير المكان بالاساءة الى ماضيه.

(صمت لبضع ثوان)

الاحمر: ايها النادل ..ايها الاخضر.

الاخضر: (من خلف الكوالبس وبصوت محايد)

نعم ..ايها السيد الاحمر..ايها الاحمر البارد.

(يحدق الاحمر في وجه الاصفر بدهشة)

صمت

الاحمر: (عند الباب) لنخرج.

الاصفر: انت خائف

الاحمر: ليس اكثر منك. لقد هتف باسمي باحترام. اما انت فلن ينسى لك وصم هذا المكان بالزريبة.

الاصفر: هذه ليست وصمة..هذه حقيقة يعرفها هو ايضاً. نعم لقد كان هذا المشرب زريبة، يمتلكها رجل هرم ، يعتمر طربوشاً ويرتدي جبة وينتعل نعلاً مصنوعاً من شعر الماعز (زائغ البصر..كان به دوار) لقد كان هذا الرجل الطربوش يتكلم بلغة خشنة، فجة تخرج الكلمات من شفتيه بطريقة مقرفة. لا..لا. لم تكن تخرج من شفتيه..بل كانت تمر وتنزلق على شاربين طويلين كذنب العقرب..كان شارباه ممسدين مرتفعين الى اعلى..وهذا ما اعطاه بالاضافة الى طوله وكتفه العريض..هيبة وصلافة كان يخضب شعره احياناً ليخفي الشيب الذي علا راسه..نعم لقد كان هرماً ومريضاً، وفي ايامه الاخيرة قبل حوالي خمسين عاماً.. افلت زمام الزريبة من يده..لم يعد احد يربط عنده خيولاً، ولا حميراً، ولابغالاً.

الاحمر: ايها الاخضر ..ايها البحر.

الاصفر (دون انتباه مستطرداً) لقد تعاطف البعض معه.، الا ان هذا لم يعد مجدياً وعندما مات ـ انا لم ار جثته فقد كنت صبياً وقتذاك ـ عندما مات اشيع بين الناس بان صدره كان ينطوي على خمسين ضلعاً ـ (مبالغاً) صدرٌ خال من القلب ـ والرئتين.

الاحمر: ايها الاخضر ..ايها البحر.

الاخضر: قريباً جداً ايها الصديقين.. انني اغسل الكؤوس..انني في المرحلة

الاخيرة من تحضير مائدة لائقة.

الاصفر: (محاولاً ان يكمل حديثه..غير ان تعباً واضحاً جعله يهذي كالذي يدندن باغنية غير مفهومة)

ادردُ الفم..مهيباً، صلفاً
يعتمر طربوشاً، يتكئ على عصا
فظ اللسان ...يؤمن بالله
واليوم الاخر

* * *

اصلع الراس ، فظاً جلفاً
طويل الشارب، كث الحاجب
تزوج من سبع عذارى
الا انه كان رجلاً عاقراً

* * *

(يترنح الاصفر مسترخياً على كرسيه كتمثال الشمع)

ـ صمت مطبق يغطي المكان ـ

الاحمر: ايها الاخضر.. هات زجاجة كاملة من الشراب المعتق.

الاخضر: (من خلف الكواليس) نعم ايها السيد العزيز.

الاحمر: (جذلاً) انه لامر عظيم وليلة مباركة ان نحتسي شرابك الشهير.

الاخضر: (يبادله الفرح) ساجعلك تديم الشراب سافرح قلبك واحيي ذاكرتك بشراب قد عُتق منذ امد بعيد.

الاحمر: (وقد استبد به الفرح يعتلي احدى الطاولات)

هيا اذن. ياالهي.من يخف صوته يمت مجنوناً.

الاخضر: (يشد من ازر الفرح العارم الذي انتاب الاحمر)

إن سكان الجنة ليحسدونك على ما ستشربه هذه الليلة.

الاحمر: (مهتاجاً، متوتراً)

ياالهي لقد خلقتنا على صورتك المقدسة. الانسان كيان الله ملعون من هدمه. هو الشراب اذن..بعد عشرين عاماً من الظما والسير المتواصل.

الاصفر: (بهدوء) بعد عشر سنوات من المشي وعشر اخرى من الركض، انها ليلة موعودة.

(يدخل الاخضر، يدفع عربة امامه، عربة كالصندوق القديم صندوق مغلق..مفتوح من امامه فتحة دائرية تمتد منها رقبةتحمل رأس امرأة ما يتدلى لسانها ككلب لم يشرب الماء منذ ايام عديدة قائظة..وجه متشنج ولهاث مسعور يختلط بانين في بعض الاحيان..على ظهر العربة ـ الصندوق..صحون فارغة وملاعق ، معدات الشرب..كؤوس ، وشوكات..كل شئ عدا زجاجة الشراب.

الاصفر: آه . قليل من الخمر ينتشي القلب به.

الاحمر: كثير منها لاهاجة العقل واحياء الذاكرة.

الاخضر: (باحترام فائق) اذن ما طلبتما.

(يبدأ بتوزيع معدات الشراب)

هذا هو كاسك ياسيدي، وانت لك هذا ..وهذه ملعقتك وشوكتك، وكذلك لك مثلها ايها السيد الجليل.. كلوا شيئاً قبل ان تشربوا. وهذا بينكما انتما الاثنان..ايها السيدان العزيزان. بعد هذا ستكونان زبونين دائميين لهذا المشرب.

الاحمر: مؤكد ايها النادل الشريف

الاخضر: شكراً ايها السيد المحترم

الاصفر: سنطيل الجلوس لنعب من خمرك الاصيل هذا.

الاخضر: لك ماتريد ايها الصديق الموقر.

(ينسحب الاخضر يجر عربته ـ الصندوق ولهاث رأس المرأة يزداد، دون ان يعير اهتماماً من قبل الاصفر او الاخضر. الا لشوان عديدة .باحترام ولباقة متبادلة يختفي الرجل الاخضر)

الاصفر: لابد انه رجل قديم جداً في هذه المهنة.

الاحمر: من المؤكد.. ان هذا يبدو على طريقة تعامله معنا..لقد تعامل معنا بطريقة استثنائية.

الاصفر: ايها البحر ايها النادل الصديق، اكمل فرحتنا بزجاجة فاخرة من الشراب الاصيل.

الاخضر: (بامتعاض مفاجئ) نعم . نعم.

(صمت)

الاحمر: (مرتبكا محولاً مجرى الحديث) هل تقرا.

الاصفر: ماذا تقول؟

الاحمر: هل تقرا..(وقد ازداد ارتباكه) اعني هل تقرا..صحفاً، مجلات او كتب.

الاصفر: انني اعيد قراءة الكتب المقدسة. كذلك احب قراءة كتب التاريخ..نعم التاريخ فقط.

الاحمر: هذا واضح من معرفتك الدقيقة بتاريخ هذا المشرب.

الاصفر: لا..لاليس على هذا المستوى الهزيل.

*

(من الان فصاعداً يستثار الاحمر، الاصفر لكل صوت ياتي من الكواليس وهما في إنتظار زجاجة الشراب)

الاصفر: وانت ماذا تقرا؟

الاحمر: الفلسفة.

الاصفر: ماذا؟ (يضحك، ثم يستغرق في الضحك)

ماذا . فلسفة..انها لاتنفع

الاحمر: (مستثاراً) اذن استمر في قراءة الاوراق الصفراء.

الاصفر: هذا افضل..انها امور حدثت..انها الواقع في الماضي.. هذه الاوراق الصفراء.

الاحمر: (بازدراء) في الماضي ..وهذا حسبها. ان الفلسفة خلاصة لصدق الانسان

الاصفر: لااكل ولا شراب..اين صاحبك

الاخضر هذا؟

الاحمر: لابد انه في شغل شاغل.

الاصفر: انا لا اصدق الفلسفة..خذ مثلا افلاطون لقد كان يكره الشعراء، لهذا طردهم من جمهوريته،كما ان..

الاحمر: (مقاطعا) لم يكن يُكنُّ لهم الكراهية..بل كان يخاف منهم..

الاصفر: اضف الى هذا انه كان يكتب بلغة شعرية رفيعة المستوى ومع هذا كان يكره الشعر.

الاحمر: هناك فرق.

الاصفر: لافرق ايها المتفلسف. اما هذا الجرماني المتعالي فقد نادى بارادة الانسان الفائق (السوبرمان) الاانه كان سبباً من اسباب تحطيم ارادة الانسان وتدميرها..هه. اذن مافائدة الفلسفة..من السيد شوبنهاورياتي الخبر..لقد كان يدعو للانتحار في حين كانت مائدته عامرة بشتى انواع الخمور والمشروبات..هه..الخمور والمشروبات والاطعمة..(صمت) اين صاحبك هذا النادل الاخضر. لا اكل ولاشراب..فقط صحون فارغة..ايها..(منادياً) ..ايها الاخضر..ايها القنينة الفارغة.

(صمت)

ايها الاخضر..(بسخرية) ايها البحر

صمت

هه..(يبدو متعباً..يعود الى وصفه كتمثال الشمع..خالٍ من اي انفعال) هه..انها الليلة الموعودة..بعد عشرين عاماً من المشي والركض..من طريق الى طريق..تكون النهاية هكذا (يدمدم مع نفسه وقد اصابه الاعياء تماماً)

(الليلة..ذو شار ..بين... هه
هذا ..القدر بين بلا شاهد)

الاحمر: (متوجساً) ايها الاخ..ايها الاخضر..اين الشراب.

الاصفر : (يضع راسه على الطاولة..يهذي بكلمات من حواراته السابقة.. هذا الباب ب ب ..هذه الزريبيبة ثم يغط في نومه)

الاحمر: لنخرج من هنا..ها..لنخرج..هيا ، لنذهب الى مكان اخر غير هذا المكان (وتبدو عليه اولى علامات الدوار والترنح) هيا انهض..انت..لاداع للشراب او الاكل..لنذهب الى المسرح. نعم الى المسرح هناك عروض اصيلة..ليس كل العروض..سنذهب الى عرض مثير ..هاه إنهض..(يذهب الى النافذة..ظلام في الكواليس) .

ان الشارع يضج..نعم سنشاهد عرضاً مثيراً..سنشاهده سوية..نعم لااكل ولا شراب ..هذا الاخضر..قنينة فارغة كما قلت..هيا..لقد شاهدت هذا العرض قبل عامين، وقد حدثت لي فيه مشكلة، مشكلة كبيرة كادت ان تودي بحياتي..او مستقبلي في الاقل..إنه عرض (معلناً بطريقة دعائية) (مضحكو الخلائق) نعم.. (مضحكو الخلائق) لاانسى ما حدث لي.. لقد كانتْ معيقة ..اني لا اتذكر المشهد الاخير منه حيث وقف الممثل على احدى الطلولات..هكذا.

(يسحب احدى الشراشف المصنوعة من قماش التول الشفاف ويلبسه كالعباءة ، مغطياً وجهه وقد اعتلى الطاولة وقد اشعل شمعة بيده وهو يرتجف لقد كان مشهداًجليلاً حقاً..صفق له الجمهور كثيراً لهذا الحوار الذي حفظه..هذا الحوار الغريب (ويحاول ان يقلد الممثل وهو يلقي حواره، وكأنه مصاب بحمى السكر).

وهكذا تجمهر الناس حول امر غريب ،بدأ يظهر من نافذة الغرفة العليا في احد البيوت التي تصطف في زقاق ضيق.. وكلما مرت الدقائق والساعات كلما استطال هذا الشئ الغريب وبدأ بالامتداد والالتفاف حول البيوت المجاورة..واحتشد الناس كما في يوم القيامة هكذا كان ذلك اليوم ..والناس في وجوم تارة وفي صخب تارة اخرى..وهذا الشئ شبيه الرقبة يستمر بالامتداد حول الاشجار والبيوت محدثاً صوتاً كصرير الباب او طقطقة الخشب الرطب عندما تضطرم به النار. لا احد ينكس بصره..مئات ، الوف من ازياء مختلفة احتشدت في هذا الزقاق..وعلى الشارع العام وفي الساحة الكبيرة..كلٌ يقول شيئاً وعلا الصراخ والعويل واصاب المدينة الذعر والفزع، والرقبة تمتد وتستطيل.

ـ صوت من خارج المسرح: ـ

اكمل..نعم اكمل

الاحمر: (مترنحاً) نعم تمتد وتستطيل حتى اتخذت شكل عريشة العنب التي غطت المدينة باكملها، نازلة نحو النهر الذي يشق المدينة.. محدثة صوتاً كحشرجة الموت..حاول بعضهم قطعها.. الاانهم كلما قطعوها من جهة، ظهرت لها فروع وفروع ،آه ياالهي صوت غريب يشبه النفخ بالصور وكان الحشود قد نهضت في يوم الهول العظيم..وتحول الجميع الى قطيع من الثيران الهائجة في ملعب للمصارعة.

صوت من خارج المسرح: ليس هكذا..انه يوم اشد.

الاحمر: هكذا نعم هكذا (في حالة سكر شديد وحمى) هكذا نعم هكذا. هذا ماشاهدته بعيني هاتين..والرقبة مازالت تمتد حتى هجم الناس على البيت..ثم النافذة التي كانت قد بدأت الرقبة منها بالظهور..فاذا بهم يشاهدون، ها..ماذا يشاهدون..انه

لامر غريب حقاً لقد شاهدوا..ياالهي ..سعلاة قد شنقت نفسها، وقد قطع رأسها..ياالهي (تطع) لقد كان مشهداً لانساه..صحيح انه عرض مسرحي الا ان فيه قوة الحياة وذهولها ومرارة الهول العظيم..هـه..ايها الاخضر.. لاشراب ولااكل.

الاصفر: (مستيقظاً من نومته) الناس نيام فان ماتوا استيقظوا اين نحن؟

الاحمر: هيابنا ..لنخرج..ها ايها الصاحب العتيد علّنا نتجول عشرين عاماً اخرى.

الاصفر: (بتثاقل السكران) اسمع

الاحمر: (ثمل) الى الشارع

الاصفر: (بغضب) اسمع، ايها الاحمر.

الاحمر: عشرون عاماً اخرى. ربما ستموت

الاصفر: كلا. لن اموت..ساعيش تسعين عاماً (صمت) هكذا اخبرني المنجم..(يتذكر) ثلاث مرات ينظر الى كفي ثم يعلن دهشته بصوت متوتر (يمسك بكف الاحمر) انك معافى، ذو صحة وقوة..ستعيش تسعين عاماً..(صمت) وربما اكثر..(صمت) لكنه قال ايضاً بانني سامرض في السبعين من عمري، اي بعد ثماني سنوات. (صمت) مرض ليس خطير..نعم هو قال هذا..لقد اصابني بالعين..بالحسد. ما ان عرف بانني ساعيش عمراً مديداً..حتى اخبرني بانني سامرض (محتجاً) لايريدني ان اتمتع بحياتي.

الاحمر: ستكون شاهداً عظيماً على احداث هذا القرن..(صمت) شاهد عصرك كما يقولون.

الاصفر: ساكون شاهداً صادقاً. ساقول اشياء واشياءعن هذا المشرب.

الاحمر: لنخرج.

الاصفر: (مادياً) الى اين؟ لنبقى هنا..الليلة سيصل ابن الرجل ذو الطربوش، ذو الشاربين الطويلين بصدر ذي خمسين ضلعاً..سيصل الى هنا مطالباً بحقه الشرعي في هذا المشرب. كان قد اقام الدعوى من اجل اعادة ملكيته. سبق وان قال بانه لن يقبل باي حل وسط.

الاحمر: لقد فاتك اذن..بان ابنه هو الرجل الاخضر صاحب المشرب ...هذا..الذي...

الاصفر: (واجماً) من..

الاحمر: (مؤكداً) نعم الرجل الاخضر

الاصفر: لنخرج من هنا فوراً. (صمت) كيف عرفت هذا؟

(ينهض الاثنان..بتثاقل السكارى الى الشارع)

المرأة ـ العربة: (وهي تقود ذات العربة..الرجل الاخضر يأخذ مكانها السابق..يمد لسانه اللاهث..وجه يثير الاشمئزاز)

ايها السيدان ..الحساب.

(صمت)

الحساب رجاءً.

نعم ادفعا حسابكما.

هذا حق.

الاصفر: ها..صحيح (يعود مترنحاً بينما يكون الاحمر قد غادر المكان)

الى كتاب الاقلام وقرائها

توفرت لدى «الاقلام» العديد من النصوص والدراسات المسرحية

وكان من المؤمل نشرها في هذا العدد الخاص، إلا إن العدد قد ضاق عن استيعابها جميعاً.. وتعد المجلة كتابها وقراءها بنشرها في الاعداد القابلة.

اميدوس

شوقي كريم

شخوص المسرحية

١ ـ ملك اشور.
٢ ـ سمير أميس.
٣ ـ القائد اميدوس.
٤ ـ كبير كهنة اشور.
٥ ـ المهرج.
٦ ـ حاجب القصر.
كهنه * جنود * حراس
* عامة الشعب.

● المكان ـ مدينة اشور

● الزمان ـ ايام حكم الملكة سمير اميس ٨٢٠ ق م

● الديكور ●

القصر الملكي.

قاعة البلاط، كرسي العرش في وسط عمق المسرح تماماً، خلفه ثمة رأس لأسد محاط بسيفين، على اليمين بقايا ثوب نسائي وهو مرمي فوق طنفسة خشبية على شكل حصان صغير، وعلى اليسار بقايا اكواب واواني، واقنعة رقص.

حين تنفتح الستارة، نستمع الى انين اتٍ من بعيد مايلبث ان يتحول الى مواء قطة.

لحظة يسود الصمت، فيدخل الملك غاضباً.

"موسيقا"

الملك ـ والان... اتستمر حياتي هكذا... يوم خاوٍ يتبعه يوم اخر، ليل كابوسي ثقيل يرميني الى جوف ليل اكثر وحشة وضياع، "صمت".

اتعجز اشور على حملي الى شاطىء الفرح؟.

اي ملل هذا الذي اصاب اوصال اشور هذه الايام... اني اختنق بخوفي ومللي.. اختنق بوحشتي "منادياً" اليَّ بالمهرج... "لحظات صمت".

ياحراس!!. "صمت"

لقد انتهى كل شيء.... هي آخر المحطات اذن.. "بيأس" اخر المحطات "صمت" كيف يموت الفرح في مدينة مثل اشور؟.

اشور التي ماعرفت الحزن ابداً...

إن... إن "يجهش باكياً".

ايتها الآلهة الجليلة، ساعديني، حولي ايام تعاستي، التي هي تعاسة اشور بجمعها الى يوم فرح واحد... خذي ماشئتِ مقابل يوم مسرة حقيقي... يوم لاغير أرى فيه اشور باسمة، يوم واحد، كيف اصبحت اشور... اشور الواسعة بحجم راحة يد... بل يد واحدة تكفي لسعادة انسان، فمال اشور لاتستطيع، لم لاتمنحني لحظة فرح...

ايتها الالهة المبجلة... لااريد شيئاً غير سويعات من البهجة والانشراح... ليس من اجلي.. اجل ليس من اجلي... بل من اجل امنا الخالدة... من اجل اشور..

"صمت" ياحاجب... انتم ياحرس القصر لم لايرد احد منكم..؟

"يدخل الحاجب"

الحاجب ـ أمر مولاي.

الملك ـ "بضجر" أين كنت؟.

الحاجب ـ عفو مولاي... كنت اتكلم وقائد الجند.

الملك ـ "بغضب" اميدوس... اهو هنا؟

الحاجب ـ نعم مولاي

الملك ـ ماالذي يريد؟

الحاجب ـ كان يريد الاستئذان للدخول الى حضرتك...

الملك ـ ولم لم تدخله عليَّ؟

الحاجب ـ "متردداً" كنت اعرف ان مولاي مصاب بالضجر...

الملك ـ ربما جاء لأمر هام؟

الحاجب ـ لا يامولاي... جاء "لحظة صمت" جاء

الملك ـ جاء بماذا؟

الحاجب ـ اتدري يامولاي؟

الملك ـ ادري ماذا ياأميرس؟

الحاجب - ان القائد "مستدركاً" ولكن لا.... لاشيء... لاشيء ياصاحب الفخامة!!.

الملك - "بغضب" قل ياأميرس... قل ولاتتردد.. ان ترددك هذا يثير الشك في اعماقي... انا معهدك متردداً في حضرتي... "لحظة صمت".

اسمع ياأميرس؟!!.

الحاجب - "ينحني" انا في انتظار سعادتك!!.

الملك - "ناهراً" أميرس... كفاك ثعلبة... انت تبدو اليوم مثل ماء الكهنه

الحاجب - "ضاحكاً" ماء الكهنه... ان ماء هؤلاء مجرد وهم يغسل فيه العامة من الناس عقولهم... وهم يتحول الى صولجان ملكي متى شاء سعادتك!!.

الملك - "بملل ظاهر" اميرس قل لي لم جاء الى هنا القائد اميدوس؟!!.

الحاجب - آه... القائد "بمكر" لاشيء ياصاحب الجلاله... انه مجرد أمر عام... جاء من اجل كبير الكهنة..

الملك - كبير الكهنة

الحاجب - جاء يريد تفسيراً لحلم

الملك - حلم؟

الحاجب - انه مجرد حلم جاء بعد ليلة من ليالي القائد الصاخبة... ان للطعام ياصاحب الجلالة مفعول السياط... وبخاصه بعد ليلة ضاجة بالنساء والخمرة والطعام.

الملك - اميرس اننا في اشور لانحلم بعد ليلة صاخبة... اننا لانحلم بوهم...

اتعرف مالمستقبل ياأميرس؟

الحاجب - ان القائد حلم بالشمس وهي تأكل اجزاء من اشور.. حدائق وانهار.

الملك - اه ياأميرس "بعد لحظة صمت" اين المهرج ياأميرس

الحاجب - المهرج... لاادري يامولاي

الملك - عليَّ به... عليَّ به

"ينحني الحاجب ويخرج"

الملك - الشمس تأكل اطراف مدينتي... الحلم الذاته... مامعنى حلم كهذا... من منا تقتطع اطرافه ويصمت... الصمت الخائف... واشور أهي امترددة حقاً... اشور الحب والامل "لحظات صمت". آه اشور يامي المباركة... مامعنى صمتكِ هذا مامعناه "يدخل المهرج" اي ملك انا... واية مدينة انتِ؟

المهرج - مالي اراك يامولاي ضائعاً في حلم اوهامك...

الملك - من... المهرج امايتي؟!!.

المهرج - نعم ياصاحب الجلالة.

الملك - "بتعب واضح" انا مريض ياامايتي.. مريض وضجر.

المهرج - بل هي الوحدة يامولاي؟!!.

الملك - كيف... وانا بين ناسي... وداخل مملكتي

المهرج - وانتَ في مملكتك... إنك لاترى يامولاي سوى حدود القصر وصولجان الحكم وهذا الكرسي لقد اكلتك السنوات... كنت احذرك... طالما حذرتك... يوم آعتليت عرش اشور قلت لك، ان الملل والوحدة آفة الحاكم... وحين يحس الحاكم بفراغ ماحوله عليه ان يهبط الى حيث تتكدس الاحلام!!.

الملك - "بحدة" كف عن هذا ياامايتي

المهرج - "ينحني" أمر مولاي "لحظات صمت"

الملك - مالك؟

المهرج - لقد كففت يامولاي

الملك - اتدري ياامايتي؟

المهرج - "مقاطعاً" انا لاادري شيئاً يامولاي.

الملك - "بغضب" بل تدري كل شيء "لحظة صمت".

انت لعين ياهذا...

المهرج - "يضحك" ياالهي... لعنة جلالتكِ لي لها قدسية مابعدها قدسية

الملك - "يضحك" امايتي كف عن هذا!!. "صمت"

المهرج - أتدري ياصاحب الجلالة؟

الملك - "مقاطعاً" انا لاادري شيئاً

المهرج - "بفرح" بل تدري كل شيء يامولاي "لحظة صمت".

الملك - انت لعين ياامايتي... لعين مثل شيطان اشور.

المهرج - اللعنة هي سر سعادتي... شيطان اشور لقب ملكي جديد "يضحك".

احياناً يحلو لي ان اسأل نفسي... سؤالاً واحداً لاغير "يتأمل وجه الملك"

ماالفرق بين مهرج سعيد ومبتهج دوماً... وملك ضجر وقلق وخائف من مجهول... ماالفرق حقاً يامولاي؟!!.

الملك - "مرتبكاً" الفرق... الفرق واضح يامجنون!!.

المهرج - كيف... كيف؟

الملك - اسمع ياهذا "بعد صمت محاولاً تغيير دفة الحديث".

المهرج - نعم مولاي!!.

الملك - مارأيك بتلك التي يملكها القائد اميدوس؟

المهرج - من ياصاحب الجلالة

الملك - "مهتاجاً" اي مهرج غبي انت... من جاء بك الى هذا القصر بحق الالهة... انت ممل واحمق...

المهرج ـ مولاي... ان عند القائد اميدوس فرس بلقاء وأمراة لها رائحة العنبر، واخت نصف ربه فايهما تقصد يامولاي؟!!.

الملك ـ يالك من ماكر شرير... مهرج نصف مجنون.

المهرج ـ "ضاحكاً" بل مجنون نصف مهرج

الملك ـ "صارخاً به" ماالفرق بين هذا وذاك

المهرج ـ الفرق واضح كما الفرق بين دمية وعروس. ان بين المهرج والمجـ... "يصمت"

الملك ـ اين هو القائد اميدوس؟

"المهرج يعود الى صمته"

ان ثمة لحظات تموت فيها احلامي... ماتعس انسان تموت احلامه... شجرة بلا جذور كيف تعيش... ان جذري ياامايتي

المهرج ـ "يقاطعه بلطف" كلنا بلا جذور... مافائدة جذور بلا ارض... او

الملك ـ كيف هذا؟

الجذر الحقيقي... هو ان تنمو اشياؤك بصدق!!.

الملك ـ اين القائد اميدوس؟.

المهرج ـ هل تحس بالوجع الى هذا الحد يامولاي؟.

الملك ـ قلت لك اين القائد اميدوس؟.

المهرج ـ ان اكثر اوجاع الانسان إيلاماً هي تلك التي تخرج من هنا "يشير الى رأسه" اما تلك تخرج من هنا "يشير الى قلبه" فهي كما الفقاعة ماتلبث ان تتلاشى في الهواء. بعد اول هزة.

الملك ـ "صارخاً به" كفاك هذراً

المهرج ـ "مواصلاً" واكثر لحظات الانسان مسرة هي التي تاتي مشعة من هنا "يشير الى قلبه" واقلها هي الاتيه من

الملك ـ "بغضب" اصمت والا قطعت لسانك

"المهرج يتأمل الملك ملياً... ويضحك... فيزداد هياج الملك".

المهرج ـ المعذرة... انعود بالعربة الى البلدة... اني غير راغب في الاجابة على سؤال يضعني وقلقي في صف واحد... ان القائد اميدوس موجود في دائرة الجند.

الملك ـ "ضاحكاً" ان سيوف كلماتك اليوم اكثر ايلاماً من ذي قبل.

المهرج ـ الم اللذة يامولاي "بعد صمت" آياذن لي مولاي بالخروج؟

"ينحني ويخرج"

الملك ـ ماتعس أمايتي؟.

"يعود المهرج الى حيث كان"

المهرج ـ بل ماتعس كلمات امايتي... انه مجنون يرمي كلماته طعماً لسمك متعفن

"يخرج"

الملك ـ ياحاجب... ياحاجب.

"يدخل الحاجب"

الحاجب ـ أمر مولاي.

الملك ـ عليَّ بكبير الكهنة والقائد اميدوس!!.

الحاجب ـ أمر مولاي.

"يخرج"

الملك ـ بين تلك العربة الملكية التي ماحافظت على جسد اشور، وتلك التي تريد الوصول الى ابعد حد تسمح به الالهة، كم من السنوات... ماغرب زمني، ملك ياكل وحدته، ومهرج اتعبته الاسئلة... وشعب آسنة الصمت "لحظات صمت" ايرعب الصولجان الناس الى هذا الحد، اي رعب هذا... اي رعب "صمت". ان بيني وبين اشور خصام... خصام ابدي... ولابد من صلح!!.

"يدخل الحاجب"

الحاجب ـ كبير الكهنة والقائد عند الباب يامولاي.

الملك ـ ادخلهما فوراً.. واخبر كهنة المعبد بالحضور حالاً.

الحاجب ـ أمر مولاي

«يخرج. يدخل كبير كهنة اشور يتبعه قائد الجند، ينحنيان»

الملك ـ أهلاً بكما... كيف انت ياأميدوس؟

القائد ـ بخير ياصاحب الجلالة

الملك ـ وانت ياكبير كهنة اشور؟

كبير الكهنة ـ تحت ظل رايتك يامولاي.

الملك ـ اسمعا اذن... البارحه.. حلمت الحلم ذاته

"القائد يتراجع قليلاً الى الخلف"

كبير الكهنة ـ ان احلامكم الملكية وهي من عليَّة الالهة

الملك ـ مالك ياأميدوس.... اراك شاحب الوجه... هل انت مريض؟

القائد ـ كلا ياامولاي "بلوعة" لاشيء

الملك ـ يااميدوس ان الحلم يطالبني بالتنفيذ... بل هو يلح عليَّ

القائد«لنفسه» ـ "وعليَّ ايضاً... اي خراب ينتظر اشور... اي خراب

الملك ـ أانفذ ياقائد الجند

القائد ـ كما يشاء صاحب الجلالة

الملك ـ وانت ياكبير كهنة اشور؟

كبير الكهنة ـ الارادة الالهية... تطالبنا بالطاعة يامولاي!!.

"يدخل الحاجب"

الحاجب ـ كهنة اشور عند الباب، ياصاحب الجلالة!!.

الملك ـ ادخلهم حالاً

"ينظر القائد الى الكهنة مرعوباً، فيشيح الاخر بوجهه عنه، لحظات صمت يتأمل فيها الملك وجهيهما".

الملك ـ اعرفتم لماذا طلبت كهنة اشور؟

كبير الكهنه ـ اظن ان للرؤيا الملكية مكان في هذا

الملك ـ ولقائد الجند مكان ايضاً

"يدخل الكهنة، ينحنون بصمت"

القائد ـ نحن طوع بنان جلالتك...

الملك ـ احقاً ماتقول ياقائد الجند؟

كبير الكهنه ـ هو الحق بعينه.. من ذا الذي يجرؤ على الكذب في حضرة اشور

الملك ـ اصغوا الى ماأقول ياكهنة اشور...

"لحظات صمت"

لقد قررت امراً... واريد منكم طاعتي به... انها ليست رغبتي بل رغبة أشور

كبير الكهنه ـ نحن مع سموك... ومع ماتقرره اشور

الملك ـ وانت ياأميدوس؟

القائد ـ كما يريد صاحب الجلالة!!.

الملك ـ حسناً... اسمع ياقائد الجند... اسمع ماأقول جيداً... ولنضع عواطفنا جانباً... ان بي رغبة في الزواج من سمير اميس!!.

"يرتد القائد مذعوراً الى الخلف، ويهمهم الكهنه مع بعضهم... ويبتسم كبير الكهنه".

الملك ـ ماذا قلت ياأميدوس؟

القائد ـ "مرعوباً" ماذا قلت... عن ماذا؟

كبير الكهنه ـ الم تسمع الرغبة الملكية؟

الملك ـ إسمع ياأميدوس، ان رغبتي بالزواج من تلك الفاتنه أمر لابد منه ومقابل

القائد ـ "يقاطعه بود" عن اي مقابل يتحدث مولاي؟

كبير الكهنه ـ أنت رجل عاقل

القائد ـ "يضحك" عاقل... اي عقل هذا الذي يجعلك تساوم على امراة تحب... زوجة كنت تحلم بها قاتلت من اجلها.. من اجل اجتياز حدود قلبها.. اي عقل هذا الذي يجعلك تقابل الرغبة بالصمت مادام صمتك لايمكن ان يقول لا.

"يرتد الكهنة الى الخلف قليلاً"

كبير الكهنة ـ ان زواج الملك من هذه المراة جزء من مصلحة اشور

الكهنة ـ وافق ياميدوس.. وافق.

القائد ـ يالي من رجل تعس.. ويالأشور من مدينة ناكره!!.

الملك ـ إسمع ياأميدوس.. خذ ابنتي مقابل تلك السمراء المصرية.

كبير الكهنة ـ جن الملك.. يالك من محظوظ!!.

الكهنة ـ وافق اميدوس.. وافق.

كبير الكهنة ـ اميدوس بين اشور وبينك اصرة حب لاتنفصم عراها بهذه السهولة، حبيسري كما الدم في عروقك وتنازلك عن زوجتك لملك اشور دين مستحق.. وافق ياأميدوس.. خذ زوجة ملكية.. ابنة ملك.

الكهنة ـ أميدوس.. بسم الهة اشور وافق.

الملك ـ اميدوس، رغبتي لابد وان تتحقق، سميراميس لي.. لي وحدي، اتعرف هذا!!.

القائد ـ لك وحدك... وحدك ياصاحب الجلالة!! "بعد صمت"

اي نعش، واية جنازة تلك التي تسير وراءها ياأميدوس، ان جنون الايام قد استفحل حتى بتنا لانفرق مابين ماء صاف وسم زعاف!!.

اي جنازة، واي نعش، ان زيف الالهة هو الذي اخذ مني عقلي.. سلبني ألق انتصاري. وانتِ ياآشور، يادم عروقي، ايمكن ان اساوم؟ "لحظة صمت"

حب بكره.. ايصح هذا.. المساومة.. يعتقد هؤلاء بان ثمة فرقاً بين حبها وحب اشور!!.

اي جنازة، واي نعش هذا الذي عطره الكهنة برائحة اشور

ايحق لي سلك طريق المساومه.. ايحق.. اميدوس ان الحد بين خطوة وخطوة هو حد مقبض السيف و...

الملك ـ ماذا قلت ياأميدوس؟!!.

كبير الكهنة ـ ماذا يمكن ان يقول يامولاي؟.

الملك ـ اميدوس.. ماالفرق بين إمراة من عامة الشعب وابنة ملك.

كبير الكهنة ـ الفرق.. الفرق هو ذلك البهاء الملكي الذي تتسربله ابنة صاحب الجلالة.

الملك ـ واذن؟

الكهنة ـ وافق ياأميدوس.. الرغبة الملكية لابد وان تتحقق!!.

القائد ـ حسناً.. ولكن

الملك ـ ولكن "بغضب" ارادتي الملكية

لاترغب بمفتاح الاسئلة الشاكة هذا!!.
القائد ـ ان جنون الرغبة ياكل اكثر الاشياء سمواً تحت ظل ما، يمكن ان نسميه هنا، في اشور، الارادة السامية، اليست هي نفسها تلك الارادة التي ماحافظت على هيبة اشور وكبريائها واليست الاطراف كما سائر الجسد.. لم صمتت الارادة تحت ضغط السيوف الغريبة.. سؤال لاجواب عليه.. غير الصمت.. "صارخاً" الصمت ذلك الوحش الذي يعرف الملوك كيف يكسبون وده.. "بعد صمت" ايعرف كهنة اشور سر صمت العامة؟

كبير الكهنة ـ "بغضب" اميدوس لاتلعب بالكلمات؟

الملك ـ اميدوس عندي حل اخر!!.

القائد ـ حل.. لامجال عندي للحلول.. ان اية رغبة انسانية لاتستقر مع نزيف الحلول.. الحلول المقترحه.. النزيف ياصاحب الجلالة ذلك الذي سيطر عليَّ واحالني الى حطام!!.

كبير الكهنة ـ اميدوس.. استمع الى حل صاحب الجلالة.

الكهنة ـ استمع لحله.. يااميدوس

الملك ـ اميدوس لاوقت عندي.. اتستمع ام لا؟

القائد ـ لاوقت لنا حين تبدأ المساومة.. الوقت تلك الافة الالهية بناه نحن كرات خرق بيد صبية صغار في شوارع هذه الاشور السابحة في بحر انتظارها.. لاوقت عندنا.. هكذا يهمس البعض.. حتى الزوجة تهمس لزوجها وهما في فراش واحد.. ان لاوقت هيا اسرج حصانك وانطلق.

"يضحك بسخرية"

وانتَ يااميدوس ياحصان اشور في شدائدها.. ماالذي اخذت غير صليل السيوف وبقع من دم على جسد يحتدم بالحب.. واحلام ممزوجة بصرخات الاستنجاد

اميدوس.. انقذنا.. بحق اشور!!

"صمت"

اميدوس.. انقذنا بحق شرف الوطن!!.

"صمت"

اميدوس.. اميدوس.. اميدوس، ماالذي اعطتك اشور ياهذا الاميدوس.. ماالذي اعطتك اشور غير حساب.. "لحظات صمت"

لااريد شيئاً غير زوجتي.. أم ولدي.. زمني الباقي.. لاشيء يااشور.. لاشيء لكِ كل المجد.. ولي حلمي.. لااريد سوى حلمي

"يبكي بصمت"

رغم اني اعرف ان شرف الجندي يستقر بين عينيه.. اعرف هذا.. لكني لااميدوس لا.. لحظة واحدة وينتهي ذلك المجد الممتد حتى اعمق جذر في نخلة اشورية

"لحظات صمت"

بيني وبين سميراميس عهد.. عهد من زمن وحب، فلم يراد ابعادنا عن بعضنا، من يطلق هذا الغراب.. اي نعيق تسمع يااميدوس.. واي موقف تعيش..

آه يااشور.. آه

"يبكي بصوت عال"

الملك ـ اسمع يااميدوس.. فالتحكم سميراميس نفسها.. انه امر يخصها على ماأظن!!.

كبير الكهنة ـ الحكمة كل الحكمة في ما تقول ياصاحب الجلالة.

الكهنة ـ هي التي تختار.. هي التي تقرر!!.

القائد ـ نعم.. نعم هي التي تقرر.. ماالتعس رجولتي؟

الملك ـ لاتقل هذا يااميدوس!!

القائد ـ بل ماالتعس تأريخي.. اي نوع من الرجال انا.. اي جبان انا!!.

الملك ـ "منادياً" ياحاجب.. ياحاجب

"يدخل الحاجب"

الحاجب ـ مولاي

الملك ـ عليَّ بزوجة القائد اميدوس!!.

الحاجب ـ أمر مولاي

"يخرج"

الملك ـ "لنفسه" لم اكن ارغب في هذا.. ان تلك السيدة النبيلة سلبتني وحدتي، اخذت مني كل وقاري وعزتي.. اعرف ان ألسنة اشور سوف تلوكني كما الطعام المر.. العفن ولكن.. هي الان ملكة اشور.. ولابد من هذا.. لابد من هذا

"لحظة صمت"

اميدوس، خذ ابنتي وارحل.. خذها مقابل تلك الام المقدسه!!.

كبير الكهنه ـ خذها يااميدوس!!.

"يدخل المهرج"

الملك ـ من الذي إذن لك بالدخول يااميايتي؟

"ينحني ويقترب منه، يهمس في اذنه شيئاً، فتبدو على محياه علامات الارتياح"

الملك ـ احقاً ماتقول يااماياتي.. انك أخ لرب الشر.

المهرج ـ "يضحك" بل انا الشر عينه

كبير الكهنة ـ لاتقل هذا.. ان الالهة غير راضية عنك.

"يضحك المهرج ويدور حول نفسه"

المهرج ـ الالهة.. انها لايمكن ان ترضى عن مهرج، ان لها كهنة ومعابد.. واكداس من الذهب.. فما لها وانا.. لااريد غير ابتعادها عني ياصاحب القداسه!!.

الملك ـ امايتي كف عن هذا.. لاوقت عندي لسماع ثرثرتك.. اسمع؟

المهرج ـ "مقاطعاً بود" انا لااسمع شيئاً هذا اليوم مولاي.. لااسمع شيئاً

"يدخل الحاجب"

الحاجب ـ زوجة القائد اميدوس عند الباب يامولاي

"ينظر الكهنة الى بعضهم، لحظات صمت، يتأمل القائد الاشياء التي تحيط به برعب.. يبتسم كبير الكهنه للملك".

الملك ـ ادخلها.. فوراً.. هيا

"تدخل سمير اميس"

اهلاً بصاحبة الجلالة.

سمير اميس ـ "تنحني" صاحبة الجلاله "بعد صمت" انا يامولاي؟!!.

الملك ـ نعم.. انتِ.. سيدة عرش اشور.

كبير الكهنة ـ صاحبة الجلالة.. كلمة فصل منك.. واحدة.. واحدة لاغير!!.

الملك ـ الامر في غاية البساطة.. كلمة واحدة من سيدة أشور.. ويكون جواب السؤال!!.

سمير اميس ـ اميدوس.. ماالأمر.. مالك.. وجه شاحب وعينان غائرتان.. اكنت تبكي يااميدوس ماالذي يجري.. هنا.. "تتأمله بصمت"

سيف اشور.. بطلي.. يبكي.. اهو امر جلل الى حد اثار في اعماقك الشجن لم انت صامت يااميدوس. انت لم تعتد الصمت في حضرتي، انها الكلمات الكلمات نهر حبنا الجميل، زوجي الحبيب، شرق اشور

الملك ـ "مقاطعاً بحدة" بل لاشرف لاشور سواي "انا مجدها المطلق" حاضرها ومستقبلها انا الذي يمسك صولجان ملكها..

كبير الكهنة ـ هون عليك يامولاي.. انها لاتقصد غير هذا.. انت عز اشور وسؤددها.. "الى سمير اميس بعد صمت قصير"

والان يامليكتي اصغي لصاحب الجلالة جيداً.. فان مستقبل اشور بين يديك

سمير اميس ـ ماالامر يااميدوس، ماالامر؟

الملك ـ هوني عليك ياصاحبة الجلالة

سمير اميس ـ ماالامر يامولاي، ومن هي صاحبة الجلالة؟.

المهرج ـ إسمعي سيدتي...

الملك ـ "صارخاً" امايتي...!!.

المهرج ـ اللعبة يامولاي.... اللعبة؟

كبير الكهنة ـ شيطان اشور.. صه

المهرج ـ سيدتي الملكة.. من منا الحصان... ومن منا العربة.. سؤال ماجاب عليه احد، ولاحتى الملوك

الملك ـ امايتي... قلت لك صه.

المهرج ـ حين يكون الحصان خلف العربة.. خلفها.. تتحول دورة الاشياء، ويصبح المهرج ملكاً "يصرخ" تصوروا ياسادة "انا المسكين امايتي ملكاً "صمت".

ايصدق احدكم هذا؟ "يضحك، يقترب من الملك ويهمس له شيئاً ما".

كبير الكهنة ـ لاتستمع الى هذا المهرج مولاي.

الملك ـ بلا.. بلا لكنه دائماً يقول الحق.. انا مارأيت شيطاناً يقول لحق في اشور غيره

المهرج ـ الحق.. هو ان تستطيع المرور مابين مفرق اصبعيك بصمت، انها لعبة صغيرة.. صغيرة يامولاي.. لكنها صعبة مثل مواجهة الموت

سمير اميس ـ "مقاطعه" لم طلبتني ياصاحب الجلالة؟

«يدور المهرج حولها ضاحكاً، لحظات صمت»

اميدوس اجنبي بحق الالهة.. ماالذي يجري؟!!.

الملك ـ لاشيء.. لاشيء اننا نريد، وكما قال مهرجي ان نضع الحصان امام العربة، مجرد محاولة ليس غير!!.

المهرج ـ آه يامولاتي.. آه هل جربت مرة ان تنظري الى النجوم قبل سويعة الفجر.. كم هي جميلة فضية تغسل أرض اشور بضوئها البرونزي، الق الهي ياسيدتي.. هل جربتِ هذا؟ «يضحك»

ماأكثر ماترين بعد هذا اليوم، ياصاحبة الجلالة «ينحني امامها»

الملك ـ والان أفهمتِ

سمير اميس ـ اميدوس، لقد ارعبني صمتك ياحبيبي، مابك... قل شيئاً اميدوس «تهزه بعنف» اميدوس حبيبي

كبير الكهنة ـ انه ينتظر اللحظة يامولاتي!!.

سمير اميس ـ اي لحظة تقصد؟

المهرج ـ «ضاحكاً» اللحظة الفاصلة بين مقبض السيف والرقبة!!.

الملك – إسمعي مني.. لقد اخترتك زوجة لي.. واعطيت القائد اميدوس – ابنتي – فماذا تقولين؟

«تنظر الى القائد»

كبير الكهنة – ان لسمير اميس عقلاً راجحاً، وهي فوق هذا تحترم رغبة اشور.. اليس كذلك ياسيدتي؟!!

المهرج – «يضحك» بل قل لها ان روح اشور.. هكذا سيدتي روح اشور العظيمة سوف تحل بين ثنايا جسدك الجليل!!.

سمير اميس – ماهذا الذي اسمع.. اميدوس تكلم بحق الالهة؟!!

المهرج – ماابلغ صمته.. بل ماابلغ الصمت حين تعلو همهمات التحدي!!.

كبير الكهنة – لك الخيار ياصاحبة الجلاله.. الخيار.. والان ماذا تقول يااميدوس؟!!.

المهرج – ماذا يقول.. امازال في القول بقية.. لااظن هذا!!.

الملك – مولاتي الملكة، ملكة اشور!!

«تتامله سمير اميس رويداً، لحظات صمت»

سمير اميس – قل شيئاً يااميدوس!!.

القائد – ماذا يمكن ان اقول ياحبيبتي، وهاانتِ ترين، الحبل يطوي الرقبه، ما فائدة القول والرقبة تنتظر انتهاء الجلاد من وجبة فطوره.. ماالفائدة يامرأة؟!!.

سمير اميس – كيف يااميدوس.. كيف؟

القائد – هاانت ترين.. مافائدة جواب لسؤال لم يسال؟!

المهرج – «يضحك» بدأت تضع الحصان امام العربة ياسيدي.

القائد – نعم اماتي.. نعم!!.

سمير اميس – إذن انتَ موافق؟

القائد – «يرتد الى الخلف» اوافق على ماذا؟.

سمير اميس – على مايقوله الملك؟!!.

القائد – ان الكلمة الفصل لكِ ياحبيبتي، لكِ انتِ.

الملك – ماذا قلتِ، عرش اشور بين يديك!!.

«المهرج يضحك بصخب»

صه.. قلت لك صه ياامايتي.. مااقل ذكائك في ساعات الحسم.. انك لاتجيد مهنة مهرج.

المهرج – مهنتي... اتسمي هذه الثياب الملونة مهنه

الملك – قلت لك كفى يامجنوناً.. والاقطعت راسك.

«ينظر المهرج الى الملك مرعوباً»

كبير الكهنة – مولاتي.. لاخيار في هذا.. لاخيار!!.

سمير اميس – اسمع يااميدوس

«ينظر اليها القائد مبهوراً»

سمير اميس – «مواصلة» استمع جيداً لما سوف اقول.. مااتعس الانسان الذي يجري وراء احلام يعرف انها محض سراب.

كبير الكهنة – الحق ماتقول الملكة

سمير اميس – «مواصلة» فكيف اذا كانت تلك الاحلام تجري راكضة بين يديه.. ايتركها تعدو مبتعدة عنه.. ام تراه يمسك بها بكلتا يديه.. يرعاها ويحاول جاهداً إثمارها.. هو الحلم اذن.. الحلم الذي طالما رأيت نفسي تركض اليه.. معجبة بأريج حدائقه «صمت».

الملكة من يجرؤ على رفض عرش اشور، صولجان اشور تحت ضغط ستار شفاف مايلبث ان يتمزق ويصير اثيراً اسمه الحب.. وانتَ تعرف يااميدوس ان لاخيار امامي.

القائد – ماذا اسمع.. كيف تجرؤين على قول كهذا؟!

سمير اميس – اميدوس حبيبي.. لو كنت مكانك ماترددت ابداً.. صهر الملك وقائد جنده.. لم تتردد يااميدوس.. وماعرفتك متردداً.

القائد – زوجتي، أجننتِ.. أأوافق على امر يسلبكِ مني، يقتطع جذور شجرة راقبت نموها لحظة لحظة.. وحبنا ياسمير اميس.. حبنا اهو ستار شفاف حقاً... انجعل الاحلام تعصف به وبنا هكذا.. عاصفة هو جاء تلك التي ارى، فاحترسي.. احترسي ياحبيبة.

سمير اميس – اميدوس.. حاول الوصول معي الى بر الحقيقة.. انا لا ارى غير صولجان اشور وكرسي عرشها وضحكات المهرج.. لاشيء غير هذا.. فلا تدع الاوهام تاكل رأسك الصغير!!.

القائد – احقاً مااسمع... أأعماك بريق الصولجان الى هذا الحد... يالبؤس.

كبير الكهنة – والان يااميدوس.. والان؟

القائد – الان..!!.

المهرج – «ضاحكاً» هو.. هو، هاقد استقر الحصان امام العربة.. من يصدق هذا.. من؟

القائد – اميدوس ليس العار فقط ان تخسر جولة في معركة فاصلة.. قد تستطيع الكر ثانية والانتصار ولكن العار هو ان ترى إشياءك تؤخذ من امام باصريك وتسكت، وانت تدعي الصمت تحت ضغط هاجس الموت.. اية علة.. واي معول انا.. «بعد صمت»

ايه سمير اميس.. ايه اميدوس، هاانت ترى نفسك عارياً وسط غابة من ذئاب جائعة، ماالعمل.. ماالعمل.. اترمي بنفسك بذات السهولة التي تدخل فيها ساحة الحرب.. اهي الحرب حقاً.. اذن اضربوا الطبول ولتكن خيولكم جاهزه.. هي الحرب فابشر بالنصر تحت حد سيفك اميدوس «يضحك» سيفك الذي بات لايميز بين ذئب وخروف.

«لحظة صمت»

اميدوس ياهذا المتخاذل المساوم الصامت كف عن هذيانك... واتخذ موقفاً.. الحسم.. الحد الفاصل بين لا ونعم.. كن كما انت دائماً.. كما انت دائماً.. كما انتِ دا.. دا.. «ينهار باكياً».

كبير الكهنة – خذ اميدوس.. خذ كاساً من الشراب، يريحك.. خذ ودع قلقك جانباً.. انتَ صهر الملك وقائده

المهرج – صهر الملك وقائد جنده «يضحك»

الكهنة – خذ اميدوس.. خذ كاس الرحمة الالهية.. خذها وستحس بالاطمئنان والدعة والسكينة.

«القائد يتناول الكأس من كبير الكهنة. الملك يتامل الموقف من على عرشه»

القائد – هي كاس الحد اذن.. الكاس التي طالما انتظرت... وانتِ يامليكة اشور.. وانتِ يامن كنت احب قبل هنيهة، اآقول وداعاً ام الى لقاء.

«تتامله سمير اميس بحدة»

اعرف كل الاجوبة.. اعرف يازوجتي الحبيبة، انتِ الان لاترين سوى عرش اشور «يضحك بمرارة» عرش اشور.. ولكني اوصيك شيئاً.. خذي حذرك يامليكتي فالافعى لايمكن ان تكون سوطاً اوحبلاً لحطاب «سمير اميس تهز راسها موافقة»

والكاس التي بين يدي، لابد وان تصبح يوماً بين يدين اخريين... اللعبة يازوجتي... اللعبة الزمن الذي بين يدي الكهنة.. والعرش لايستطيع احد اجتيازه.. لااحد!!.

سمير اميس – «بنفاد صبر» اعرف هذا.. اعرف

المهرج – بات الكلام يااميدوس لايوجع.

القائد – نعم ياصديقي.. نعم، كلمات ليس لها بريق... سيف مثلوم الحد... وانت يااماياتي، وانت ياصديق طفولتي وشبابي، اكرهت الكلمات الى هذا الحد... اباتت لاتؤثر فيك... انت الذي هجر كل شيء من اجل نور الحقيقة.. الم تقل لي يوماً.. ان الحب حقيقة الحقائق.. الم تقل لي يوماً ان كلمة واحدة اكثر تاثيراً في الضمير الحي من شهر في ساحة حرب!!.

اتتذكر ام لايااماياتي.. اتتذكر ام لا!!.

المهرج – بل اتذكر كل شيء يااميدوس.. كل شيء «يبكي»

القائد – تبكي امن اجلي ام من اجلها؟

المهرج – بل من اجل نفسي يااميدوس.. من اجل نفسي!!.

«يشرب القائد كاسه على جرعات قصيرة، يشيع المهرج بوجهه بعيداً، فيما يتامله كبير الكهنة والملك بغير اكتراث، سمير اميس تاخذ صولجان العرش وتهزه بقبضة قوية، لحظات صمت لاتسمع خلالها غير وجيب الانفاس».

كبير الكهنة – حسناً فعلت يااميدوس... ان اشور مدينة لك.. اشور امك الحنون سوف تاخذك بين احضانها وتطير بك الى حيث تجلس الالهة.

الى هناك يااميدوس.. حيث ظلال الفرح والسعادة الابدية.

«يسقط اميدوس بين قدمي الكاهن»

المهرج – ماالفرق بين جلاد ومهرج.. ماالفرق ياصديقي اميدوس «يجثو عند الجثة» قل لي ارجوك.. ماالفرق انت الذي ماخاف، تسقط الان وبصمت.. من اجل من يحدث هذا.. امن اجل اشور حقاً، ام تراه يحدث من اجل شيء اخر «يبكي»

كبير الكهنة – انها رغبة الالهة ايها المهرج ولااعتراض على رغبة الالهة!!.

المهرج – نعم لااعتراض.. ولكني فقط كنت اسال.. سؤالاً ليس الا

«يحمل الكهنة القائد بصمت، فيما يقترب الملك من سمير اميس والتي جلست على العرش، يضحك الملك.. فيضحك كبير الكهنة»

الملك – مبروك لك العرش يامليكتي

سمير اميس – بل هو عرشك ياصاحب الجلالة

الملك – لافرق.. لافرق.. والان يااماياتي جاء دورك.. اريد ان اضحك.. اشع الفرح بين ثنايا هذا القصر.. انا سعيد يامهرجي.. وبي رغبة عارمة بالضحك «يضحك بصخب» «يتقدم منه المهرج بعد مجموعة من الحركات البهلوانية، ويناوله شراباً في ذات الكاس التي سقي بها اميدوس»

المهرج – خذ ياَمولاي.. خذ كاس فرحك.. وسوف اقص عليك حكاية جديدة «يناوله الكأس فيدلقه الملك في جوفه بسرعة، لحظات صمت تبتسم خلالها سمير اميس فقط».

هي الكاس نفسها... نفسها ايتها الملكة الام.. هاانتِ ترين فعل الزمن.. وما اسرعه في مدينة اشور.. اشور التي اخذت صولجان عرشها.. اما انت يامولاي فلا شيء «يتامل الملك وهو يسقط عند قدمي الملكة» لاشيء غير كلمات تمجد ايامك... ايامك الخوالي اتسمع ياصاحب الجلالة.. المهرج يكلم سموك.. اسمعت بذلك الرجل الذي كان يحلم بيوم واحد.. يوم جلوسه على عرش مملكته.. اسمعت به يامولاي؟

كان يحلم.. يحلم يامولاي «يبكي» وماكثر احلامنا.. ماكثر احلام الانسان، ماكثرها يامولاي، كنت اظن ان الملوك لايمكن ان يحلموا.. ولماذا يحلم الملوك.. لماذا بحق الالهة الحلم هو كما عرفت زاد اولئك الذين يلفهم الطموح والضجر والانتظار والجوع والحب فهل الملوك من هؤلاء.. هل هم ضجرون حقاً.. اعرفت الضجر يوماً يامولاي.. اعرفت الجوع يوماً.. لااظن ان سموك الملكي عرف امراً كهذا.. كانت هذه الاحلام مجرد كلمات تسمع.. كلمات حين اقصها عليك تضحك لغبائي.. واضحك انا.. اضحك لغرابتك انتَ غريب يامولاي... غريب وحق الالهة.

سمير اميس - «بغضب» والان كف عن هذيانك هذا.. ولتجهزوا النعش الملكي.. هيا

«يتحرك كبير الكهنة خارجاً، فيما يتامل المهرج وجه الملكة بصمت»

مالك تنظر الي هكذا.. امايتي لااريد غير يدك.. يدك المدربة.. وسوف ترى من تكون سمير اميس، اعرفت.. يد حادة.. لاترتجف.. وليذهب كل هؤلاء الرجال الى الجحيم.. الى الجحيم ياامايتي.. لااريد غير يدك الحاذقة.. وبعدها.. بعدها ياامايتي سوف تعرف ماالفرق بين مهرج وجلاد، وستعرف فعل الكلمات.. ان هذه اليد لايمكن ان تسكت على شيء أصبح خطأ.. ان عرش اشور لي.. لي وحدي.. وانتَ وزيري ياامايتي... وزيري ومهرجي الخاص «لحظات صمت»

«يدخل بعض الكهنة، يحملون جثمان الملك ويخرجون».

المهرج - بماذا تفكر صاحبة الجلالة..

سمير اميس - «بعد لحظة صمت» من منا ضد من ياوزيري...

المهرج - لااعرف.. لاعرف غير انكِ تريدين الانتقام!!.

سمير اميس - الانتقام... لاتسمي هذا انتقاماً.. بل سمه الثار.. الثار ياوزيري.. اعرفت الان ماالحد بين الثار والانتقام... لمِ انت صامت.. اتريد معرفة شيء.. سل وانا اجيب «لحظات صمت»

اذن اسمع... اسمع هذا واياك والبوح به.. «صمت»

لابد لي من الثار.. سوف اقتل اي رجل يقترب مني.. يتودد اليَّ.. اي رجل تلامس يداه جسدي.. وانت.. انت ياامايتي، اداة موت اولئك المجانين.. كاس واحدة، واحدة ويستقر كل شيء، ارايت..«تضحك»

المهرج - اداة للموت يامولاتي.. انا اكون سيفكِ المسلط..

سمير اميس - بل كاس رغبتي القاتل ياوزير

«تضحك بمكر»

«لحظات تستمر ضحكاتها مصحوبة بالموسيقى..»

«ستار»

١٩٨٨

العمة الزرقاء

اهداء:
الى: نازك الاعرجي
في حبها للمسرح العراقي
وذودها عنهُ.

بنيلن صالح

الشخصيات

١)نعمة (العمة) ٢) العجوزان (والداها) ٣) سَوسَن (ابنة اخيها) ٤) الام (ام سوسن) ٥) سيمون ٦) صديق: بفتح الصاد او بكسرها: سيان!

(المشهد الاول)

المنظر: شجرة يابسة في منتصف اعلى المسرح.

الاب العجوز جالسا على كرسي تحت الشجرة. في النزع الاخير. زوجته تقدم له كاس ماء ودواء.

الزوجة: تناول دواءك.
العجوز : (لا يجيب).
الزوجة: سليم لا تعذب نفسك وتعذبني.
العجوز: هل وصلت ابنتكِ؟.
الزوجة: ابنتنا
العجوز: ابنتنا؟! هل هي.. كذلك؟
(يحملق فيها بنظرات الموت)
الزوجة: تاكد هي.
العجوز: هي. ماهي؟
الزوجة: ابنتك. ابنتي. لكن الشيطان ركبها. خطفها منا (تبكي على ركبتيه)
ما بيدي حيلة ياسليم. فانا مثلك قد شخت.
العجوز: الا تكلمك. عن شغلها. اسرارها؟.
الزوجة: تقول: المدير الجديد مهتم بها. جعلها تتقدم على زملائها.
العجوز: فقط؟. هل يستمر هكذا. من الصباح الى منتصف الليل؟.
الزوجة: اي عمل هذا؟ اني اشك في كل تصرفاتها. اصبحت غريبة عني. كاني لست امها.
العجوز: وانا؟.
الزوجة: انت تخافك. تتحاشاك.
العجوز: قد اموت الآن. هل تفهمين. هل اراها؟ لو اراها.
الزوجة: (تبكي على ركبتيه)
(صوت ضعيف ملحن)
العجوز: هذا احد عشاقها.
الزوجة: (تكفكف دموعها) بلواها.
العجوز: هياتها للانحراف من وقت مبكر تنورات قصيرة شرائط ملونة ـ صبغ شفاه وخدود وحواجب.
الزوجة: كل ام تعمل لابنتها ما عملته. لكنها لا تضيع منها. فلماذا خسرت انا؟ لماذا ياربي (تنحب)
(صوت منبه سيارة منغم)
العجوز: وصل الثاني!
الزوجة: هذا الغراب. لم يتعض من ضربك اياه. سليم تعال نهاجمه معاً. ونحطم سيارته.
العجوز: اني اموت. هل نسيت.
الزوجة: ارجوك لا تكرر هذا. ستصل ابنتنا. وتتصل باخيها. فياتي لزيارتنا. وتسعد بهما. تشجع ارجوك.
العجوز: وقتي قليل. الولد بعيد. الولد لا خوف عليه. لكنها بنت ومتهورة!. بنت غريبة. ومحيرة.
(يصدر حشرجة خفيفة)
الزوجة: سليم. سليم. تكلم ارجوك. الا تسمعني. سليم.
(تلمس جبهته. تنظر في عينيه. تغطيه وتواصل النحيب).
نعمة: (تدخل سائرة في الظل دون ان تبين ملامحها. تستمر في سيرها دون تحيه وتتجاوز

العجوزين)

الزوجة: نعمة.. ابوك. ابوك.

نعمة: (تتريث)

الزوجة: ابوك مات يانعمة.

نعمة: ليرحمنا الله.

(تواصل سيرها).

(تعتيم)

(المشهد الثاني)

(تحت الشجرة اليابسة) (صديق ونعمة)

نعمة: تحت هذه الشجرة مات ابي. ثم لحقت به امي بعد شهور. شجرتهما ماتت اولا ثم لحقا بها.

صديق: (يتاملها ويتامل الشجرة).

(اصوات تزمير وصفير مختلطة بلحن اوكورديون) لقد وصلوا دفعة واحدة. عشاقك.

نعمة: الذي يكلمني. اولهم!.

صديق: انا؟.

نعمة: لم اعد اهتم باي منكم. لقد كبرت. لست غريرة!

صديق: هناك جديد. انا اعرف.

نعمة: الجديد. اني ساسنّد هذه الشجرة واشذبها. ساجعلها تخضر من جديد. ساجبرها على العوده للحياة.

شجرة ميته كل ما ورثته من قبيلتي. هاه.

صديق: اي نوع من الاشجار هي. اي نوع من الرجال هو؟

نعمة: عندما تخضر ساعرف ذلك، سيميزها ثمرها الذي ستطرحه من اجلي.

ساعرفه هذه الليلة. لي موعد معه.

صديق: في بيته.

نعمة: مم

صديق: لعله ذكي.

نعمة: انتم لا تختلفون في قلة الذكاء. طلب مني موعدا في النادي ولمعرفتي بوجود الكثيرين من الاجانب ابناء جنسه ممن يامون النادي. فضلت البيت.

صديق: نعمة. في البيت وهو اجنبي. متحرر. وانتِ ماذا سيحدث لك؟.

نعمة: لن يحدث لي الا ما اريده ان يحدث!

ولا تنس هو يكبرني بعشرين عاما!.

والآ. الى اللقاء ياحبي. لا تحقد عليّ.

صديق: حبك؟!

نعمة: نعم حبي. لا تشك في ميلي نحوك. انت صديقي وحبيبي. ولكنك لن تمتلكني. لن اكون جارية عندك. ليس بالسرعة التي تريد. ولا بالسهولة التي تمنيت. ساجرب العوالم الاخرى. وداعا ياحبي.

(تتقدم يمين المسرح في حين يبقى صديق وسط اعلى المسرح يراقب ويستجيب)

(يمين المسرح اريكه مريحة لشخصين. منضدة صفّت عليها زجاجات الشراب والشوكلاته والفاكهة. سيمون مدير شركة التسويق الاجنبية).

نعمة: (تتهادى نحوه).

سيمون: هلو!. اعتقدت انك قد لا تاتين. بل تتصرفين كبنات جنسك. لتاجيج اشتياقي اليك!.

نعمة: اني اكره ميوعه النساء كما اكره صلف الرجال.

سيمون: عفوا. هل بدر مني ما كدر الآنسة؟. اني اعتذر.

نعمة: نعمة سيد سيمون.

سيمون: يكفي سيمون..

نعمة: ماذا تريد مني. في الشركة فتيات كثيرات. وبعضهن اجمل مني. لماذا انا بالذات تدعوني لبيتك؟ هاه.

سيمون: آنستي. دعوتك للنادي. وانت اقترحتِ البيت فوافقت.

نعمة: ماذا تريد؟

سيمون: الصداقة!

نعمه: منك انت لا تكفيني الصداقة. لقد فقدت ابي وامي قبل شهور.

سيمون: ساكون لك ابا واماً. واذا سمحت حبيباً.

نعمة: وغير هذا بماذا تعدني.

سيمون: بالكثير. بكل ما يرضيك.

نعمة: سلجربك. الان. اسمع.

سيمون: عبدك المطيع.

نعمة: البنت في قسم المخازن وقفت اليوم وسط القاعة وقالت بعلو صوتها: انت يانعمة جاسوسة انكليز!! وارتجت القاعة شامتة بي.

والان. كيف ستتصرف. اني منتظرة!

سيمون: لقد احطت علما بكل شئ حال وقوعه. وهذه هي الاوامر (يسحب دوسيه ويتناول منه ورقة ورقة)

one: تطرد البنت إياها من الشركة دون تعويض.

two: يوكل اليك البت بشؤون العاملات في الشركة.

three: لا تخرج اية بضاعة من المخازن الا وتوقيعك على مستنداتها.

four: تكونين الى جانبي كلما قمت بجولة التفتيش الصباحية ليعلم الجميع مركزك الجديد.

نعمة: (حالمة)

هذا اكثر مما كنت احلم به.

سيمون: نعمة. نشرب نخب صداقتنا

نعمة: سيمون. قل نخب حبنا.

(وهي تشرب)

ناري اللاهبه. ونسيمك البارد. شبابي المتفتح وكهولتك المستقرة. سادفي عضامك الباردة. اما انت فستمنحني الحياة. الحياة التي حلمت بها وانتظرتها طويلاً..

صديق (يضرب كفيه اسفاً)

(تعتيم)

(المشهد الثالث)

(صديق والعمة تحت الشجرة وقد اصبحت خضراء).

نعمة: (فرحة تدور بثوب هفهاف).

انظر صديق. لقد جعلتها تخضر. اوراقها خضراء. واغصانها قوية. وجذورها عميقة. ولكن آه لو انها تثمر.

صديق: الم تثمر؟

نعمة: لا. لم تطرح اي نوع من

الثمار. جلبت لها احسن البستانيين وركبت عليها براعم من اشجار مثمرة. متنوعة. لكنها لم تثمر.

صديق: اي ثمر تريدين؟

نعمة: اي ثمر. مهما كان. لمجرد ان اعرف نوعها. فصيلتها. لا بد ان تطرح ثمرها. ثمرها. لاعرف ذلك. لا بد.

صديق: اشجارنا تشبهنا!

نعمة: جارتي العجوز. تقول. شجرتك بحاجة الى دم صديق مخلص كيما تثمر! (تضحك) ولكن لا اصدقها.

صديق: دم صديق؟

نعمة: ومخلص.

صديق: إين يوجد هذا؟

نعمة: انت!

صديق: دمي؟!

نعمة: صديق. اوه. لماذا فقدت المرح. لماذا تتجهم هكذا. دائماً دائماً. لقد حدثت امور كثيرة اثناء غيابك.

صديق: غيابي ام عذابي!

نعمة: وصل اخي متزوجا فلاحة ومخلفاً بنتا شيطانة وسكنوا جميعاً معي في بيت والديّ.

صديق: ميراثه.

نعمة: ولكني انا اخته كان عليه ان ياخذ موافقتي على زواجه.
لا ان يتزوج اول متشرده تصادفه.

صديق: والابنة؟.

نعمة: شيطانة لكني احبها. اما الام فساجعل حياتها جحيماً.

صديق: هذه زوجة اخيك وليست احدى فتيات الشركة الغابرات.

نعمة: اوه. لا تذكرني صديق. الماضي ليس عسلاً كله. ماذا نفعل. لقد عشناه وانتهى.

صديق: واللحظات.

نعمة: اللحظات. انت صديق. والصديق لوقت.

صديق: (بسخرية) الضيق.

نعمة: (نافذة صبر) مضبوط.

سوسن: (تبدو تتلصص عليهما)

صديق: نعمة. كم بلغنا من العمر؟

نعمة: عمر. عمر. دعك من اعمارنا الآن.

(تؤشر) تلك هي الصبيه.

صديق: لا استطيع يانعمة. حقيقة لا استطيع. انا كما كنت لا ارفض لك طلباً. ولكن ليس بمقدوري. لم اعد بذاك المزاج ولا بتلك الرغبة.

نعمة: (باصرار) تستطيع. وذاك هو المطبخ. سوف اطعمك من طبخ يدي كالايام الخوالي.

صديق: (مستثاراً) لماذا انا الذي يجب ان يستطيع دائما. هاه. اما انت فلم تستطيعي ولو لمرة واحدة. خلال هذا العمر الطويل. هاه؟. انا الذي احب. وحذّر. واهتم. وصبر وعاتب. وعانا. وفي النهاية.

نعمة: (هازئة) في النهاية. فبالنهاية ماذا فعلت. هاه؟!

صديق: (بياسف) قُلعت اظافري. وسُملت عيوني. تشردت وصُلبت مرات ومرات. كي انال... ولكن.

نعمة: (بازدراء) لا يكفي ان تصلب وتموت من اجلي!. كان عليك ان تبقى وتتطاول باستمرار. (بدلال) لتصل الي في العلياء. علياي!

صديق: (بحزن) علياؤك ام حضيضي. حضيضك ام علياي. لم أعد أبالي.

نعمة: بل ستبالي لأنيَ انا التي اريد. وستعاون هذه الصبية الشيطانة.

سوسن: (تقترب متلصصة)

نعمة: (متوسلة) صديق. ستساعدني. انا. انا حبيبتك. لاني اريد ان اسلخ هذه الصبية عن امها الامية الجلفة. وهذا لا يتم الا بتحضيرها. بتعليمها. ارجوك حبيبي. (تنادي) سوسن. جاء الاستاذ.

سوسن: (تتقدم بخفة حاملة كتابا)

نعمة: لاحظ الآن مستوى تربيتي لها (لسوسن) امتثلي.

سوسن: (تقف بتهيب)

نعمة: ماهي وصاياي. التي تحفظينها عن ظهر قلب. هيا اسمعينا اياها.

سوسن: (فرحة. بميكانيكية)

الوصية الاولى:

لا تلعبي مع الأولاد الذكور.

نعمة: قولي: لا العب.

سوسن: لا تلعبي مع الاولاد الذكور.

نعمة: اوهوه. والثانية.

سوسن: لا تتسكعي امام محلات العطور.

صديق: (يضحك)

نعمة: لا تتسكعي. وقولي لا اتسكع.

سوسن: لا تتسكعي امام محلات العطور.

نعمة: الثالثة.. الثالثة.

سوسن: لا تتجسسي وتتلصصي من ثقوب الابواب.

نعمة: قولي لا اتجسس ولا اتلصص

سوسن: قلتها كلها ياعمتي. انا شاطرة

صديق: انت شاطرة فعلاً.

نعمة: واذا سوسن نسيت هذه الوصايا او اهملتها. ماذا تفعل بها عمتها.

سوسن: (لا تجيب)

نعمة: قولي ولا تتغابي.

سوسن: تحرمها عمتها. ولا تعطيها هدايا.

نعمة: واذا كررت اهمالها للوصايا.

سوسن: (لا تجيب)

نعمة: انا اجيب. تثقب عينيها بشيش المطبخ.

صديق: لا احب تخويف الصغار.

سوسن: مرحبا استاذ

صديق: مرحبا

نعمة: (تراقبهما. من الآن يصبح إسمها العمة).

سوسن (تفتح الكتاب) استاذ. هذا درسنا اليوم. لا اعرف كيف اقراه.

صديق: (يمسك بالكتاب)

سوسن: (تركض يسار المسرح. اناره على منضدة وكرسيين. وحقيبة مدرسية. بضعة كتب ودفاتر على المنضدة. تاخذ احدها). (تفتحه امامه) استاذ لا اعرف كتابة الرقم اربعة.

صديق: (الكتاب والدفتر كل في يد. مفتوحين. وهو حائر)

سوسن: (تقوده لمنضدتها برقة) استاذ. عندك اولاد؟

صديق: ولد واحد.

سوسن: استاذ ارجوك. احضره معك لاراه.

(انارة يمين المسرح. امها تنشج وهي تمسح الصحون. يبدو فرن الطبخ والمغسلة والثلاجة الصغيرة)

صديق: مساء الخير

الام: (تكفكف دموعها) مساء الخير.

صديق: انها تبكي.

سوسن: امي تبكي كل يوم.

(تجلسه) (تجلس الى جانبه. تشغله).

العمة: بنت امها خطافة.

(تعتيم)

(المشهد الرابع)

العمة: (متجهه يمين المسرح. غاضبة)

لقد اخجلتني. كيف تجرؤين على استقبال اصدقائي بفوطة المطبخ.

الام (مندهشة) انا؟.

العمة: انت يا افعى القصب. عشت هاهنا اضعاف السنين التي عشتها عند اهلك الفلاحين. ولم تتعلمي. لم تتطوري. فلاحة.

الام: انا فلاحة.

العمة: نعم. انت. لماذا انت بالذات من دون النساء. هذا الاخ المخبول. قولي لي. لماذا انت. ماذا وجد فيك

الام: انا وجد فيّ.

العمة: (تجرجرها) تعالي (تفتح الثلاجة) اين اللحم الذي اشتراه بالامس؟

(تبحث. لا تجده)

الام: طبخته.

العمة: طبختيه. كله. ثلاثة كيلوات. طبختيها كلها!الوجبة واحدة!. ياتعيسة. اتدرين كم سعر كيلو اللحم هذه الايام. يامبذرة.

الام: هو واولاده اكلوه.

العمة: اولاده. كل عام تعطينه ولداً. كم بلغ عددهم؟ هاه سبعة؟ ثمانية؟. اسمعي اذا كنت تخدعينه بعدم تناول الحبوب. فانا اعرف لماذا. لكي يحتاجك للاولاد. فلا يفكر بطلاقك ولكن لا. ساجعله يطردك ولو خلفت له مئة ولد.

الام: (عاتبة) اخوك ليس احسن مني!

العمة: انت مثل اخي؟. ياضائعة. ياخائبة. ياشقية (تتحرك هائجة. تسحب بدلة من مشجب قريب) الم اعطك هذه البدلة قبل ايام. كيف وضعت عليها القاصر فحرق نصفها؟. اتدرين كم ثمنها؟ يامفلسة. ستحرقين بيت اخي ستحرقين اخي ستحرقينه!.

(انارة خفيفة يسار المسرح. حيث صديق سوسن)

صديق: تتشاجران.

سوسن: كل يوم ـ

الام: (غاضبة) بائرة.

العمة: بائرة. انا بائرة. ياتافهة. ياعفنة. ياضائعة انا بائرة.

(ماخوذة قليلاً قليلاً)

كان الرجال، رجالي. يتهافتون علي. اربعة اربعة هاهم اربعة. يعرضون علي الزواج.

(ترق اكثر)

تخطبينني لابيك. هاه

(تضحك)

ولكني من اصل المبدا. اقول موضوع الزواج. غير مقتنعة به. زواج يعني ارتباط مستمر ودائم.

(تضحك)

باميه.. كل يوم باميه. باميه. كيف يحتمل الناس اكل الباميه. كل يوم باميه. كل يوم نفس الزوج! الانسان الوجه والجسم والاخلاق. كل يوم نفس الكذب والتلفيق. نفس رائحة الابط والجوارب.. لا.. لا..

(تضحك).

انا لا احتمل هذا. لا احتمل الباميه الدائمة. المستمرة

(تبكي)

انا بائرة. كيف. كيف اكون بائرة. وانا مطلوبة. طلبوني بالامس. ويطلبونني اليوم. وغدا. بعد عام بعد مليون عام. يطلبونني في الارض وفي العوالم الاخرى.

(تصرخ هاربه الى الشجرة)

صديق.

صديق: يتبعها مسرعاً.

(تعتيم)

(المشهد الخامس)

(تحت الشجرة. صديق والعمة)

العمة: (تحتضن الشجرة) هذه شجرتي!

صديق: اعرف!

العمة: اي نوع؟

صديق: انت ام هي؟

العمة: كلانا!

صديق: لا اعرف. لكنه نوع عقيم.

العمة: حياتي؟

صديق: وحياتها.

العمة: صديق. جئتك الآن!

صديق: لا افهم.

العمة: اهبك حياتي.

صديق: انت لا تهبين شيئاً.

العمة: خذني صديق. خذني ارجوك. معك اطير كالفراشة. معك لا اخاف. ها انا منطرحة عليك.

(تعانقه)

صديق: ربما اخيفك.

العمة: (غاضبة) الحب لا يخوّف.

صديق: نعمة. الحب - يجب ان يكون مشروطا بواقعه.

العمة: (بازدراء)

والجبن هل هو الآخر مشروط؟.

هل انت جبان ياصديق.

صديق: تصرفت كرجل متمدن.

العمة: متمدن ام جبان؟ التمدن في بعض مظاهره جبن ياصديق.

(ثم ماخوذة)

احيانا. كنت انحني بالقرب منك. والاحظك بطرف عيني.

صديق: لحظة. واكبح نفسي.

العمة: تكبحها. ام تغرقها بالجبن.

(ثم باهتياج)

صديق. انت سبب ضياعي وعقمي!.

صديق: (مندهش)

انا؟.

العمة: كنت كالسمكة انتظرك تحت الماء لتلقي علي شبكتك. ولكنك كنت تفرد الشبكة. وتلمها. تعدلها. وتعود تفردها. هكذا مرة بعد اخرى. حتى ينفذ صبري فاندفع دون روية. لاجد ايديهم مترصدة وقوية. فاستسلم بارتياح!.

صديق: (باسف)

كنت دائما تستسلمين.

العمة: افضل الذين يتسلقون الاسوار. وبلحظات يكونون في احضاني. اما انت!.

صديق: كنت استاذن. طارقا ابوابك. بسلوك سوي.

العمة: الحياة ليست سوية ياصديق. توجد لحظات لا يجدي فيها الا الجنون.

يالبرودك. وخورك انت سبب شقائي. عقمي وبؤسي.

فلاتمدد اصبعك نحوي بالاتهام. ساقطعها. لقد قطعتها. اخرج الآن. اخرج.

(تجهش بالبكاء)

صديق: (يحاول استرضاءها)

العمة: ارجوك دعني الآن.

دعني.

(تعتيم)

(المشهد السادس)

(صديق والام بقرب الشجرة)

صديق: اشتقت اليكما. انتِ وسوسن.

الأم: لِمَ هجرتنا. اتخافها؟.

صديق: عشتُ انواع الخوف. لم اعد اخاف من اي منها!.

الام: وهي؟

صديق: إني هي؟

الام: امامك.

صديق: الشجرة؟

الام: شجرتها العقيم. مثلها يطعمها اهلي للمواقد.

صديق: لكنها خضراء.

الام: العاقول اخضر ايضاً

صديق: لا امل فيها؟

الام: عقيمة كصاحبتها. كلاهما مهجورتين.

صديق: هي عقيمة. انا عقيم.

انت عقيمة. جميعنا. ماذا اثمرنا؟ هاه. لو كانت لنا شجرتان. انا وانت لبدتا مثل شجرتها. خضراء. متفرعة الاغصان. لكنها عديمة الثمر. تجتذب اليها الاطيار والمتعبين. ولكنهم ما ان يحطوا عليها وتحت ظلالها الوارفة. حتى يفتقدوا الثمار. فيبتعدوا عنها. وهم محقين.

الام: في قريتنا كانت عندي اشجار مثمرة وكنت ارعاها. لكنهم ابعدوني عنها

صديق: ابعدوك؟. بل قولي. كنت ممتثلة لذلك الابعاد. متهيئة وممتثلة تماماً. سنين طويلة لم يسمع منك اي صوت. صوت ضعيف كنت قانعة برحمتها ورحمتهم. تمضين ايامك الرتيبة بالموت والميلاد. اما ما يقطع بينهما فقد تركت تدبيره للآخرين. للعمة وعشاقها.

الام: انت لم تمدد يدك بالمساعدة.

صديق: في حدود مددتها. اما قدماي وعيناي فقد كانتا باتجاهها. حتى قلبي. كانت رهاني الاول والاخير.

الام: خذلتك!

صديق: للأسف!

الام: اما انا. اهلي. فلا.

صديق: لو بامكاني العودة. اعود اليكم.

سوسن: (تبدو متلصصة. تقترب بحذر)

الام: اين ستجدنا!. محاريث الخشب تكسرت. مناجلنا وشباكنا. كسروها وفرقوها. حل محلنا آخرون. اما نحن فقد تخاطفتنا المدن والاسر الثرية.

صديق: وا اسفاه!.

الام: (تلمح سوسن)

سوسن جاء الاستاذ.

سوسن: استاذي حبيبي

(تعانقه)

صديق: (يتفحصها)

سوسن. ماذا بك. انفك من ضربك عليه.

سوسن: عمتي.

صديق: وهذه ما هذه. عضة في الرقبة!.

سوسن: امي.

صديق: ما هذا الظلم. كيف تحولان الحقد بينكما الى ارهاب تقتلان به هذه الصبية المسكينة.

سوسن: (تلوذ به)

الام: (تبكي)

صديق: اصبحت سكينا بيدها لقتل ابنتك.

الام: جعلتني اشاركها في تعذيب ابنتي.

الساحرة. المجرمة. اشركتني بجرمها.

صديق: احبها هذه الصبية. احبها لانها قوية وصبورة.

(تعتيم)

(المشهد السابع)

العمة: تدخل باستعراضية)

هاه ها. تحب من هذه المرة. هاه؟ ياصديق يا ولي. كيف سمحت لنفسك بالمجئ هذا اليوم بالذات. الم اخبرك بانني اريد ان احرق قلب امها.؟

صديق: نعمة. انت وامها. سترتكبان جريمة قتل.

العمة: ها هاه. افهم انك اطلعت على الامور.

صديق: اصبحت سادية. هي طفلة بريئة.

العمة: طفلتك البريئة يا استاذ تلعب مع الاولاد. مع الذكور. الذكور. وانت تفهم.

صديق: ما الضرر في ذلك. اليست طفلة؟

العمة: لا.. في اعين الصبيان هي صبية (بفحيح)

ومن بريق عينيها. تبدو لي كانها غدت فتاة.

فتاة قوية وغريبة. بل مخيفة. لكن لا.. سوف لن ادعها تتمرد علي. سأربيها بمعرفتي.

سوسن: الاولاد اصدقائي.

العمة: هذا اللسان طويل. سأقطعه. اين صارت وصاياي التي كنت ترددينها كل ليلة. لقد اهملتها. هاه. تمردت عليها. الآن. كرريها امامي. هيا.

(تاخذ سمت الجلاد)

الوصية الاولى. هيا.

سوسن: (تلوذ بصديق)

لن اقول.

العمة: (هائجة)

الاولى.

سوسن: استاذ.

العمة: (تخف للمطبخ تتناول احد الاسياخ)

قلت وصيتي الاولى.

صديق: انا ساراجع معها وصاياك.

الام: استاذ. احمها. ارجوك.

(لشاهد)

العمة: انت افسدتها. في البداية افسدتني. ثم افسدت ابنة اخي. كيف

فاتني ذلك

(تهدد بالشيش)

صديق: نعمة. ابعدي الشيش.

العمة: بهذا ساستخرج وصاياي من دماغها.

(تطعن بارتباك. سوسن تلوذ به. يتلقى الضربة في جانب صدره الايسر. يسقط. الطفلة كالعذراء راسه في حجرها).

الام: نعمة. قتلتيه اي والله قتلتيه.

العمة: هل هذا معقول. كيف؟. ماء. هاتِ ماء. هل الضربة في قلبه؟

الام: ساطلب الاسعاف.

العمة: يامجنونة. اية اسعاف اعطيني فرصة افكر.

الام: (تنحب)

العمة: (تتجه إليها بالشيش) ساقتلك اذا لم توقفي هذه المناحة. مجنونة اخرسي. اخرسي قلت اخرسي.

الام: (تولول مبتعدة قليلاً)

العمة: (تخطف راسه وتضعه في حجرها. تمسح على صدره ورقبته ووجهه باستمرار)

حبيبي. هل قتلتك. هل طعنت قلبك الذي احبني كل هذه السنين الطوال. يا ويلتي. ياويلتي.

(حوارياتها التاليات مرة لصديق ومرة لشاهد بصورة عقلها)

(لشاهد)

انا قتلته. كيف. واين. ولماذا. لماذا اقتله وقد احبني بتقديس وهو عارف بكل عيوبي.

(اليه)

حبيبي. ايامي الباقيات لك. انظر انا لم اشخ بعد لم أعجَز. هذه ضفائري. هذا صدري وهذا خصري وهذه اردافي. لم تختل مقاييسها عما كانت عليه في اول يوم احببتني فيه.

قتلته. ربما. ليست المرة الاولى. لقد قتلته مرات ومرات. كنت اقتله واسلمه اليكم. ليس حباً فيكم. بل حبا فيه.

(اليه)

حبيبي. تحديتك فتحداني. طعنتك فاطعني.

اتوسل اليك. هذا هو الشيش. اغرسه بقلبي بل اغرسه في عيني الجاحدتين.

كيف لم ابصرك. كيف لم احس بك. كيف لم افهمك.

(لشاهد)

حبا فيه. اقتله. وكلما قتلته. قتلي له يحييه حبا فيه. فيعود الى شبابه بعد ان كان قد شاخ. ويعود الى حبي من جديد. فتيا. حالما. متقحما وشجاعا.

(سوسن وامها متلاصقتين. تنحبان)

العمة: لا تنهض الان ياحبي. خذ راحتك. ساضع الى جانبك كل ماتحتاج اليه.

(تحضر رغيف خبز وكأس الماء)

الام: لقد جنّت. التعيسة والمجنونة.

العمة: اتعبتك ياحبي. هذا عشاؤك الرباني صنعته بيدي. (تضع الرغيف على صدره. وتسكب عليه الماء)

تناوله بعد نشورك الجديد وهذا شرابك.

فالصحراء التي ستقطع قاسية عليك. سفرك طويل وبعيد. ولكني ساهبك مابقيك لفح الشمس.

(تتجه لشجرتها)

الام: (محذرة)

يامجنونة. يامجنونة

العمة: (تقطع غصنا اخضر. بقدسية تغطيه به)

كفنك اخضر. انت اخضر. اخضرا تموت واخضرا تعود.

غصني رقيتك. وقلبي بانتظار حبك الجديد. حبك الآتي. الآتي

(تجهش بالبكاء) ثم (تصمت وتشمخ متصالبة)

(الام وابنتها تنتصبان عن يمينها وشمالها كملكي الدينونة)

- ختام -

لاحب مع البخل

مسرحية كوميدية

تأليف / كارلو كولدوني

ترجمها عن الإيطالية / عبد الله جواد

نبذة عن المؤلف كولدوني ومسرحياته

ولد كولدوني في عام ١٧٠٧م وعاش في القرن الثامن عشر ، وهو اول من كتب المسرحيات الكوميدية في عصره ، ويعتبر من مؤسسي الواقعية حيث كانت مسرحياته مستمدة من واقع الحياة وشخصياته من مجتمعه .

عاش في باريس فترة من الزمن فكتب مسرحيات باللغة الفرنسية وقد كرم من قبل الثورة الفرنسية آنذاك لخدمته الجليلة التي قدمها للمسرح في فرنسا وقد خصصت له راتباً تقاعدياً الا ان ساعي البريد قد وصل اليه متأخراً ، اذ كان كولدوني قد فارق الحياة في نفس اليوم الذي وصلت اليه البشرى .

استخدم شخصيات كوميديا ديلآرتا في مسرحياته مثل ارلكينو وكولومبينا تناول فيها مشاكل عصره واعطى علاجاً لها في مسرحياته .

كتب مائة وخمسين منها : الارملة المحبوبة ، الصبية المحترمة ، الزوجة الطيبة ، الوارثة المحظوظة ، عائلة بائع التحف ، المقهى ، الكذاب ، المتمارضة ، نفاق النساء ، الخادمة اللطيفة ، صاحبة الفندق ، حادثة مثيرة للفضول ، البيت الجديد .

اما عن المسرحية ذات الفصل الواحد فانه قال : يعتقد البعض ان كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد امر سهل . وهذا راي خاطئ اذ ان جميع المواصفات التي تتطلبها المسرحية المتعددة الفصول تنضغط كلها في المسرحية ذات الفصل الواحد ، وهذا الامر يتطلب براعة من المؤلف

شخوص المسرحية

سنيور أمبروجو ..... عجوز

أوجينيا ..... زوجة الابن المتوفى لأمبروجو.

الكونت فيليبتو ..... طالب يد أوجينيا

الكافالير كوستانتسو ..... منافس الكونت

سنيور فرناندو ..... طالب جامعي

جكينو ..... خادم

كاتب عدل ..... (صامت)

المشهد الأول / السيد امبروجيو (بمفرده)

امبروجيو (بمفرده) ـ الله كم يغدو هذا العالم جميلاً حينما يوظب فيه الاقتصاد ! أنظر .. في علم واحد فقط وبعد وفاة ابني استطعت ان اوفر مبلغاً كبيراً من المال . الله يعلم كم تاسفت لموت وحيدي ، لكن الويلُ لي ، لو ان العمر إمتد به فقط عامين ، لاتى حتماً على البقية الباقية من اموالي . صحيح ان حب الاب لابنه دون شك لعظيم لكن المال .. المال هو الاخر شيٌ عزيز ولايمكن ـ باية حالٍ التفريط فيه . انا لازلت متورطاً بهذه المراة التي هي زوجة المرحوم ولدي ، والتي مازالت تعيش في بيتي ، لكن كيف استتطيع التخلص منها ؟ .. حينما افكر في الاموال الوفيرة التي تملكها تدور بيٌ الدنيا ولا استطيع ان اعرف طريقي .. والله انا الان بين نارين ، إذا بقيتْ معي فهي حتماً ستنخر في عظامي ، واذا خرجتْ من بيتي ينخلع لذهابها قلبي . آه لو اني اعثر على احدٍ ما .. آه .. هذا هو شخص آخر لايعرف غير الاكل على حساب الاخرين ، وعليٌ ان اتحمله في بيتي ، إنه هدية اخرى من ولدي العزيز .. وايةُ هدية !؟ لاصبر لي على البقاء اكثر .. لاذهب .

المشهد الثاني / السيد امبروجيو ـ السيد فرناندو .

فرناندو ـ صباح الخير يا سيد امبروجيو.

امبروجيو ـ لقد غامت في عيني الدنيا ـ فلم اعُد افرق بعد الان بين الصباح والمساء .

فرناندو ـ انا لاتالم لالام والدٍ فقد إبناً له لا ككل الابناء ـ السيد فابريتسيو . كان إبناً كريماً وشهماً قلما جاد الزمانُ بمثله .

امبروجيو ـ اي نعم : السيد فابريتسيو . لو كانت مناجم الهند تحت تصرفه لما ابقى منها شيئاً . لذا يستحق ما اصابه . لقد بدد من ثروتي خلال عامين ما يكفي للعيش بها عشر سنوات . لقد اصبحتُ بسببه معدماً . لم يَعُدْ في يدي ما يكفي لشراء ديك صغير ـ فروج ـ ولكي استطيع ان اقف على قدميٌ ، عليٌ ان اعيش بالاقتصاد والتقتير الى امد غير مسمىٰ .

فرناندو ـ المعذرة ـ ارىٰ ان حالتك المالية احسن بكثير مما تدعي .

امبروجيو ـ وما ادراك انت باموري الخاصة؟!

فرناندو ـ كيف لاادري ؟ كان المرحوم إبنك يحدثني بالتفصيل عن امور بيته .

امبروجيو ـ ولدي كان مجنوناً .. يمتلئ بالزهو والجعجعة الفارغة . كانت زوجته تتحكم به ، اما اصدقاؤه ، فقد اكلوه وهو حيّ .

فرناندو ـ سيدي .. ليّ الشرف ان اعيش في بيتك .. لو انك اخبرتني بوضعك المادي المتردي هذا ، لدفع لك والدي كل ما تريدُه كتعويض عن النفقات التي تحملتها من اجلي .

امبروجيو ـ انا لااتكلم عنك ، إنما اتكلم عن ابني الذي من اجل حبي له سمحتَ لك بالمجئ والعيش معا . وعلى ايةِ حال ـ شهادة الدكتوراه وقد حصلتَ عليها ، فلماذا اذن انت باقٍ هنا تهدر وقتك دون سبب .

فرناندو ـ انا بانتظار رسالة من والدي . وحالما تصلني ساغادر الى مدينتي .

امبروجيو ـ إنك تدهشني كيف لاتتلهف للذهاب الى بلدتك ، لكي تسمع الناس وهم ينادونك بلق «الدكتور» ؟ اما والدتك فهي حتماً في غاية الشوق لكي تاخذك بين ذراعيها وتقبلك قائلة : ولدي الدكتور .. الدكتور ولدي ..

فرناندو ـ سيدي ، انت تعرف جيداً ، إن سمعة عائلتي ليست بحاجة لمثل هذا اللقب . وانت تعرف مدىٰ احترام الناس لها .

امبروجيو نعم . انا اعرف جيداً مكانة عائلتك بين الناس ، لكن على ايةِ حال ، فإن السمعة دون مال ، كالثوب بدون بطانة . لا . لا . بل و ما هو اسوا : البطانة دون الثوب .

فرناندو ـ هناك الكثير من الناس من هم دوني امكانية ، ومع هذا ..

امبروجيو ـ حسناً .. حسناً .. إذهب لكي تتباهىٰ بما هو عندك . لماذا انت هنا تعيش مع رجلٍ فقير ؟

فرناندو ـ سينور امبروجيو ..إنك تثير في الضَحِكْ .

امبروجيو ـ لو انك عرفت مقدار تعاستي ، لبكيت علىٰ حالي . ليس عندي ما يكفي لكي اعيش . وهذه السيدة ، زوجةُ ابني ، تحب المعشر ، وتحب ركوب العربات الفخمة ، وتدفعُ الرواتب لسائسي الخيل ، تحب اكل الشكولاته وشرب القهوة الفاخرة . إني مسكين . اني في غاية الياس .

فرناندو ـ ولماذا انتَ اذن محتفظ بها في بيتك ؟

امبروجيو ـ لانها بدونِ ابٍ او ام او أخت او اخ .. او حتىٰ قريب لها . اتريدني ان اتركها وحيدة وهي ارملة شابة ؟ وبمثل عمرها ؟ اسكت .. وإلا فاني ساقول ما اقول ..

فرناندو ـ إذن ليس هناك من حل إلا ان تجد لها زوجاً .

امبروجيو ـ ومن اين لي ان احصل على ابن الحلال الذي يناسبني ؟

فرناندو ـ اعتقد ان هذا لن يصعبُ عليك ما دامت السيدة اوجينيا إمراة ذات فضائلِ جمة ، بالاضافة الى انها غنية .

امبروجيو ـ أيٌ غنىٰ .. ايٌ غنىٰ تتكلم انت عنه ؟ إنها لم تحمل معها من المال إلا النزر القليل .. هذا بالاضافة الى اننا صرفنا على الزواج ما يعادل كنوز الدنيا كلها ، إسمع .. إنتظر لحظة واحدة .. ساريك قائمة بالمصاريف التي تحملتُها اثناء زواجها . إنتظر لحظة واحدة .. هذه هي القائمة اني احتفظ بها ليلَ نهار ، في الليل اضعها تحت وسادتي ، اما في النهار ، فانني احملها في جيبي .. كل المصائب تهون إلا هذه القائمة .. اللعنة على قطع القماش .. اللعنة على الملابس .. آه منكِ ايتها المودة .. دائماً المودة .. المودة .. اللعنة عليك . ليلعنْكِ الخالق عز وجل الى ابد الدهر . اني في حالٍ مزرٍ ، وماذا استطيع ان احصل إذا ما تزوجت ؟ ... هذه الأسمال ؟ .. إنها لاتسلوي حتى نصف الكلفة .

فرناندو ـ لابل قل ياسيدي : إنها لاتسلوي حتىٰ ربع الثمن .

امبروجيو ـ ارجو المعذرة يا حضرة الدكتور (يهم بالذهاب لكنه يعدل عن رايه) لقد نسيت ان اخبرك بامرٍ هلم .

فرناندو ـ إني رهن إشارتِكْ .

امبروجيو ـ إسمع .. كما هو معروف عني : الدقة في تعامل مع

الناس . متى قررت السفر ؟

فرناندو ـ اعود فاقول لك : اليوم انتظر رسالة من والدي .

امبروجيو ـ افرض إنها لم تصل .

فرناندو ـ إن لم تصل سانتظر .

امبروجيو ـ إسمع . إعمل ما ساقوله لك . إذهب الى مدينتك «مانتوفا» وفاجئ والدك بحضورك امامه . انت لاتدري كم ستكون فرحته عظيمة حينما يرى ابنه الدكتور ، سيأخذك بالاحضان يا سينور ، يادكتور، يافرناندو..

فرناندو ـ لكن انت تدري ان مدينتي : «مانتوفا» تبعد عن هنا الكثير .

امبروجيو ـ الا مالَ لديك ؟

فرناندو ـ الحقيقة .. إن لديَّ منه القليل .

امبروجيو ـ إذن كيف تتصرف . إذهب الى «انتيكينو» ، ثم اصعد في احد المراكب . وبمبلغٍ زهيد جداً سينقلك الى «المانيكينو» .

فرناندو ـ ومن هذا «المانيكينو» كيف ساصل الى «مانتوفا» ؟

امبروجيو ـ على الاقدام .

فرناندو ـ لكن كيف تُريدُني ان اصل الى مدينتي وانا في حالةٍ يرثى لها من التعب واهل بلدتي في انتظاري للاحتفال بي كوني احملُ شهادة الدكتوراه ؟ .. كلا .. كلا .. إن شاباً مثلي لايليق به ان يظهر امام الناس ، لاسيما وإنه ..

امبروجيو ـ إسمع .. إن رجلاً مثلي يقول لشابٍ مثلك : إن بيتاً يعود لرجلٍ فقيرٍ مثلي لايمكن ان يكون فندقاً لدكتور مثلك . (يخرج)

المشهد الثالث / السيد فرناندو (بمفرده) .

فرناندو ـ انظر الى ايِ حالٍ مزرٍ تقودُ عادةُ البخل . هذا الرجل سنيور امبروجيو ، كما هو معروف عنه رجل غني ومن عائلة طيبة ، لكن ، وبسبب بخله ، يوصف على انه ألأم واتعس الناس طراً . من الضروري ان يجمل الغنى بالكرم وحسن الخلق ، وان الثروة بحاجة الى العقل الراجح الذي يعرف كيف ينميها ولا نفع في المال ما لم يحسن استعماله . كان عليَّ مغادرة البيت حالاً بعد وفاة صديقي . ولولا احترامي لذكراه لما بقيتُ في هذا البيت لحظة واحدة . لقد تحول احترامي الكبير لزوجة صديقي بعد وفاته الى حب ، وان هذا الحب الذي يبعث في الامل . لكن ايَّ املٍ استطيع ان اعلل النفس به ، ما دام هنك منافسان قويان يحيطان بها . اينما التفت اجد العراقيل قائمة في وجهي . ماذا يحدث لو ان السيدة اوجينيا عَلِمَتْ بحبيَ لها . قد تتغير مشاعرها تجاهي وافقد حتى ذلك الاحترام الذي كانت تحمله لي . والدي لا يريد الزواج المبكر . من الافضل لي إذن وحفظاً لكرامتي ان اعود الى بيتي . ولا اريد ان اسمع في يوم من الايام ان يقول احدهم اني لم اتصرف بحكمة . ماذا يكون موقفي لو انها لا تبادلني نفس مشاعري ؟ هاهي قادمة بودي لو اصارحها . لاتريث قليلاً لافكر وانتقي الكلمات المناسبة . آه منك ايها القلب الخائف . آه منك ايها الخجل اللعين .

المشهد الرابع/ اوجينيا ـ جكينو .

اوجينيا ـ الى ايِ مدى استطيع ان احيا هذه الحياة ؟ من يستطيع احتمال إزعاجات امبروجيو ؟ الآلام النفسية التي عاناها بسببه زوجي المسكين هي التي قادته الى حتفه . والآن جاء دوري . سيقتلني هذا العجوز البخيل غيظاً . نعم اني اريد الزواج ، لكن لايكفي ان اريد ، بل عليَّ ان اتهيا وارى الوقت المناسب . وعندما يحين الوقت ، عليَّ ان اتاكد من ان مثل هذه الخطوة ستجعلني اشعر بالراحة والطمانينة .

جكينو ـ سيدتي ، إن سيدي الكونت في غاية الشوق لرؤيتكِ .

اوجينيا ـ على الرحبِ والسعة . (جكينو يخرج) . اني ارى الكونت بعين راضية ، إنه يستحق الاحترام ، لكني لاارتاح لحديثه . على ايةِ حال عليَّ ان اختار احدهما بدقة ويقظة . لااريد ان اقع في الخطا . انا واثقة من حبهما لي ، واعرف المنافسة بينهما ستكون حامية ليفوزا بحبي .

المشهد الخامس / اوجينيا ـ الكونت .

الكونت ـ سيدتي انا رهن اشارتِك .

اوجينيا ـ سيدي الكونت .. تفضل بالجلوس .

الكونت ـ اشكركِ (يجلسان) .

اوجينيا ـ حقاً لقد جئت في الوقت المناسب الذي احتاج فيه الى الصحبة الطيبة .

الكونت ـ ساكون جِدّ سعيد لو اني استطعت ان ادخل السرور الى نفسِك .

اوجينيا ـ كلماتك دليل روحك الكريمة .

الكونت ـ لاتكفي كلماتي للتعبيرِ عن مدى إعجابي بكِ يا سيدتي .

اوجينيا ـ انت دائماً رجل مروءة وكرم .

الكونت ـ بودي لو اكونه لكي افوز بالقليل من رضاكِ الغالي .

اوجينيا ـ حديثك دائماً حلو ومستساغ حتى انه ليترك في النفس اثراً طيباً .

الكونت ـ بودي لو استطيع ان اصدق أذني ، لكن مهما تكن احاديثي فهي اقل بكثيرٍ مما تحمليه من روح عذبة فيها كل معاني الحياة .

اوجينيا ـ سيدي الكونت ، اني اشعر بالخجل حينما اسمع كلماتِك الحلوة لي .

الكونت ـ لنفترض ان حديثي هذا مجرد حماقة ، لكني صادق فيما اقول ولااعرف اسلوباً آخر لاشعرك بالفرح .

اوجينيا ـ انت مخطئ بحقِ نفسِك . إنه لفضل كبيرٍ ان نتبادل الحديث مع من نعرف .

الكونت ـ لايا سيدي ، انا رجل صريح واعرفُ قدر نفسي حق المعرفة . وانا اخشى ان لا استطيع المنافسة تجاه الكافليير ، ربما سيحضى بكِ ، وكن هذا يهون عليَّ طالما اني وضعت ثقتي في روحكِ وقلبكِ . واني وفي خضم تصرفاتي التي يظهر من خلالها ما هو غير مستساغ . اعلل نفسي بانكِ حتماً تمتلكين الحس المرهف فتعرفي مدى إخلاصي ونقاء قلبي .

اوجينيا – النقاء والاخلاص هما في غاية الاهمية ، ولايمكن ابداً ان يبخس جانبهما .

الكونت – لكن ماذا تقولين في خصالي الاخرى التي قد تكون اقل .

اوجينيا – هل اسات اليك بشئ .

الكونت – ساخبرك به في حينه .

اوجينيا – او بالاحرى لاتقل شيئاً . لان عدم رضاك تنبئ به حركاتك .

الكونت – سيكون سبب هذا السكوت من جانبك هو الاخلاص الذي ترينه عندي .

اوجينيا – ولان الاخلاص نفسه لايمكن له ان يخفي دوافعه .

الكونت – سيدتي .. إنكِ الآن تدعونني الى الزواج . وانكِ انتِ التي دفعتني لهذا الكلام .

اوجينيا – ذلك لان مشاعري صادرة من القلب .

الكونت – ومن القلب أجيبك . ساكون اسعد الناس طراً إذا لم يكن هناك في حبي لكِ منافس .

اوجينيا – إني اسمع منك هذا الكلام لاول مرة .

الكونت – لقد قلته ياسيدتي إذا لم تخنّي الذاكرة .

اوجينيا – ربما .

الكونت – الامور المحتملة لاحصر لها ، وبين هذا وذاك يتيه على المرء بين ان يحظى بمن يحب او لا . اني اود ان احصل منكِ على الامل وان اتاكد من ان قلبك يميل لي .

اوجينيا – ليس من السهل الحصول على ما تطلب .

الكونت – ارجو المعذرة .. هل طلبت منك امراً صعباً ؟ إن فعلت هذا فلن احترم نفسي ، لا بل من الجبن ان اطلب منك اكثر مما استحق من فضائلكِ التي لاحصر لها . إني اطلبُ منكِ امراً واحداً : امنحيني خيطاً من امل في ان احصل على ودك ؟

اوجينيا – إن كان الامرُ سراً ، فاني احتفظ به واكون حارسته . ومع هذا فاني ارى ان سؤالك جاء في مكانه .

الكونت – سيدتي انتِ تعرفين كيف تجعلين الآخرين يأملون وينتظرون . اعرف ان قلبك مشغول بغيري .

اوجينيا – إذا كان ما تقوله صحيحاً ، فبنفس العفوية اسالك إن كنت تستطيع ان تعرف بمن قلبي مشغول .

الكونت – لا ياسيدي . هنا يكمن السر .

اوجينيا – إذن انت لاتستطيع ان تقول بانك خارج دائرة الاختيار .

الكونت – لكن هذا لايدعوا الى الاعتقاد باني المفضل .

اوجينيا – النفوس الطيبة تُسْعَدُ بالقليل الكافي من الامل .

الكونت – هذا صحيح ، إذا كان الامل من القوة بحيث يختفي من امامه ذلك الخوف .

اوجينيا – ما هو مصدر قَلَقِك ؟

الكونت – إني اخاف ان لا أَستحقكِ .

اوجينيا – كلا .. يا سيدي الكونت . انت مخطئ .

الكونت – اضيفي الى قولك : إن منافسي يحمل روحاً جريئة .

اوجينيا – هذا مبرر جديد لم اسمع به من قبل . وإذا ما زدت عليه فاني سوف اغضب .

الكونت – إني اتوسل اليك ان تتحمل هفواتي .

اوجينيا – لننسَ هذا .

اوجينيا – قلبي المحب يرتعش على شفتيّ .

اوجينيا – سيدي الكونت هذا يكفي .

الكونت – (مع نفسه) – أيُّ الم فظيع عليّ ان احتمل للوصول الى تهدئة قلبي الثائر .

اوجينيا – (مع نفسها) – عليّ أن لا استعجل النتائج .

المشهد السادس / جكينو – اوجينيا – الكونت – الكافلير .

جكينو – (مع نفسه) – (مثل هذا الخبر سيكون وقعه ثقيلاً على قلب سيدي الكونت .) – سيدتي في الباب يقف سيدي الكافلير وهو بانتظار إذنك بالدخول .. لكي يلقي اليك بالتحية .

اوجينيا – ليتفضل .. اين الكرسي ؟ (جكينو يخرج ليجلب الكرسي .)

الكونت – انا استاذن بالانصراف (يهم بالخروج) .

اوجينيا – لا ! ارجو الآ يبدو على محياك عدم الرضا .

الكونت – مع احترامي انا ...

اوجينيا – تفضل بالجلوس .

الكونت – (يجلس ويبدو عليه عدم الارتياح .) – أحِسُّ بالخطر . ليقيني الله شَرّ المزالق .

جكينو – (مع نفسه) – لقد قلتها الف مرة : لايمكن باية حال الجمع بين ديكين في حظيرة واحدة . (يخرج)

اوجينيا – (مع نفسها) – لااحب ان يكونوا سويةً ، لكن إذا تركته يذهب ستكون النتيجة غير مأمونة العواقب .

الكافلير – انحني احتراماً للسيدة (باخذ يدها فيقبلها)

الكونت – (يرى الكافلير وهو يقبل يدها ، فيرتد غضباً .)

اوجينيا – مرحبا بالسيد الكافلير . تفضل بالجلوس .

الكافلير – تحياتي يا سيدتي .

الكونت – مرحباً بك . ارجوا المعذرة (يهمس في اذن اوجينيا .) – سينورة : انا لم اكن اجرؤ ان اقبل يدكِ .

اوجينيا – (تهمس للكونت) ومن قال لك ان لاتفعل .

الكونت – (مع نفسه) – هذه اولى المزالق . يارب استر .

اوجينيا – عليك بالصبر .

الكافلير – (بفرح ظاهر) – هل تامري بشئ ما ؟

اوجينيا – كلا .. كلا .. كانت لديه كلمة ليقولها لي .

الكافلير – بالضبط ، إذا سمحتِ فانا ايضاً لديّ مجرد كلمة لاقولها لكِ (يهمس الى اوجينيا) – اريد اليوم ان اذيقه مُرّ العذاب .

الكونت – (مع نفسه) – إذا استطعت ان اقاوم هذا دون تراجع فهذا يعني والله من قبيل المعجزة .

اوجينيا – والآن ايها السادة ، ليتكلم احدنا فنحن نحب ان نسمع

السيد الكافلير فيما إذا كان عنده شئٌ جديد ليقوله ؟

الكافلير - إني في غايةِ السعادة ، حيث احظى بالقرب من فضائلِكِ الجمة .

اوجينيا - فضائلي انا ؟ إنك لتبالغ .

الكافلير - بالعكس .. إن فضائِلِكِ لو وزعت بين اثنين لكفت وزيادة .

اوجينيا - وهل تقنع بالقليل .

الكافلير - طبعاً ياسيدتي .. ماذا باستطاعتي ، إذا لم يكن في اليد من حيلة .

الكونت - السيدة اوجينيا هي ارفع من ان تعطي القلب الى اثنين .

الكافلير - وكيف لنا ان نعلم ؟

اوجينيا - (الى الكافلير) - شكراً .. ليكن هذا من باب التشجيع .

الكافلير (بفرح) - لتكن السماء شاهداً عليَّ ، إنكِ اعقل إمراة وقعت عليها عينايَّ .. إني متاكد من ان النساء الفاضلات لاحدود لجمالهن . من النساء مَنْ تمنحهن الطبيعة بفضائل لاحدود لها وباستطاعتهن منح فضائلهن لكل من يحتاجها، فمنهم من يحظى بالكثير ، ومنهم من يكن من نصيبه القليل . لكن هناك نفراً من الناس لايحلو لهم إلا ان يبقوا متذمرين .

الكونت - هذا ليس بتفكير رجل .

الكافلير (بجدية الى الكونت) - ارجو المعذرة ، فالكلام لم يكن موجهاً اليك .

اوجينيا - إعلم ياسيدي ، إن المراة لايمكن لها ان تدلي بكل ما في قلبها .

الكافلير - لست بالمجنون لان ارفض الجمال ، بل على العكس ، اني اقدره .. وإذا كان من الصعوبة الحصول عليه ، فلا اقل من الرضا بما يمكن الحصول عليه .

اوجينيا - اعتقد ان مثل هذه الصعوبة التي تضعها لاموجب لوجودها .

الكافلير (بفرح ظاهر) - بالنظر لخبرتي اني افكر بهذا الشكل . اني اعلل النفس كثيراً بالتزود بالجمال ، لكن الأستبداد في الحب لايمكن له ان يدوم ، لذا افكر في ان اكون انساناً متواضعاً .

الكونت - لايمكن عقد المقارنة بين قلب السيدة اوجينيا وقلوب الاخريات .

الكافلير (بجدية الى الكونت) - هذا ما اعرفه .

الكونت - إذ كنت تعرفه حقاً ، فلا تتكلم عنه بهذه الطريقة .

الكافلير (بجدية) - نعم اني لاعرفه (يغير من لهجته مستديراً باتجاه اوجينيا) - سيدتي لا اريدك ان تترجمي مشاعري كما لو انها صادرة من إنسان غير متحضر كما يحلو للكونت ان يفسرها ، وإلا فانك ستحرمينني جزءاً من فضائلِكِ التي اطمح في الحصول عليها . لنصنع جانباً الفضائل التي اعتادت النساء ان يوزعنها على الكثيرين في حين ان الحب يعني شيئاً آخر ، ويكون لواحد فقط هو الزوج . فالزوج يحسب له حساب خاص ، إلا انني اقصد بكلمة «الفضيلة» معنىً آخر . اقصد تلك الصفة التي تشغلُ من القلب جزءاً ولكي اوضح كلامي ، آتي بهذا المثل : الاب يحب ابنه كثيراً دون شك ، وفي الوقت نفسه يحب ايضاً اصدقاء إبنه ، لكن لكلٍ من هذا الحب وذاك مكانه في قلب الوالد ، ولاينازع كل منهما الآخر مكانه . لكن لو اردنا ان نضع مختلف الوان الفضيلة والحب في مكان واحد فقط ، نقول عندئذ ان الحب ليس في مكانه ، وهكذا يختلط علينا الامرَ .

كذلك المراة العاقلة الشريفة فهي تحترم الزوج وتخلص له ، وفي الوقت نفسه محبة للآخرين وتواقة لعمل الخير لمن يحتاجه . اما بالنسبة للكونت فانه يريد ان يمتص من الجميع كل هذه المشاعر الطيبة ليحتفظ بها لنفسه . إنه لايعرف مقدار الثمن الذي سيكلفه مثل هذا التصرف . سيدتي كهذا انا أفكر . سينيور كونت هل لديك ما تقوله ؟

الكونت - سيدتي انا لاأحِبُ الثرثرة ، واني معجب باريحية السينور كافلير ، لكني مقتنع بحذاقة السنيور في صياغته للعبارات ، وخلقه لعوالم من خياله الخصب . ومن كل ما قاله لم افهم سوىَ كلمة طيبة واحدة وعلىَ هذه الواحدة ساجيبه . السيدة اوجينيا ارملة ، وقبل ان توزع فضائِلها لكل من تشاء ، كما هو الحال بالنسبة الى النساء ، إني واثق بانها تفهم معنىَ الحب الذي تهبه لرجلٍ واحد ممن يستحقه .

الكافلير (بجدية الى الكونت) - إنها تستطيع ان تتصرف بحريتها بشكل ملتزم والرجل المحظوظ الذي يحصل على رضاها سيكون متاكداً من انه حصل على زوجة فاضلة ليس لها مثيل في العالم كله . (فرحاً) - سيدتي ارىَ الكونت بعيداً عن كل ما يشغل قلبك من احاسيس عميقة . اني امتدح شجاعتِك وروح المبادرة التي تحمليها بين حنبيِك، ولا اعتقد بسبب هذا مبعداً عن ثِقتك.

اوجينيا - اعتقد ان الكونت ليس علىَ علمٍ باي شيء مما انت تحمله من افكار .

الكافلير - (إلى الكونت) - من العبث ان تقوم بدور المنجم لكي تلغي مشاعري .

الكونت - ليس من المعقول ان سيدة ارملة وشابة ومن عائلة طيبة وفوق كل هذا لاتجد من يضايقها في هذا البيت - ترضىَ بالزواج مرة ثانية .. إلا إذا كان هناك ..

الكافلير (بنفس الروحية التي هو فيها اعلاه) - السيدة لها حريتها في التصرف بحياتها كما تشاء . اني لا اجرؤ ان اقول رجماً بالغيب ، لكن كلي رغبة لمعرفة ماذا ستقرر .

اوجينيا - اقدم لكما احترامي . لا اريد ان اخخفي عنكما الحقيقة . ان وضعي يدفعني لكي اتزوج من جديد .

الكونت - (الى الكافلير) - ارايت كيف ان علم التنجيم ليس هو كما تقول : «رجماً بالغيب» ، إنما يستند الى المعرفة .

الكافلير - علىَ ايةِ حال - ارنا يا من رفعت التنجيم الى مصاف المعرفة ، واعتمدت عليه في تقرير - لمن يميل القلب . قل لنا - على الاقل - : «من سيكون منا صاحب الحظ السعيد» .

الكونت - لا اريد ان استبق الأحداث ، لكني متاكد من انها لاتعطي قلبها يرضىَ بنصفه .

الكافلير (يقف على قدميه ، تاركاً كرسيه جانباً) - ارجوك يا سيدي ،

لحظة واحدة . إننا في موضوع اخر ، وان ما قلته انا هو تماماً عكس ما تريد لصقه بيَّ . ان السيدة حينما تتعطف عليَّ فتقبل زوجاً بي لهو عندي اعظم قدراً من الشباب والغنىٰ وعلو المتحد التي تبني عليها آمالك . الفضيلة هي الاساس والاكثر اهمية من كل ما ذكرت . نعم ساكون غيوراً عليها لكن لا بالحافاتي ونظرات عيني المتشككتين ، إن لديَّ الثقة من ان المراة العاقلة التي تتصف بخفة الروح ستسعد زوجها ، واني لافضل هذه السعادة على ان اكون متقوقعاً ومنطوياً على نفسي .

اوجينيا (مع نفسها) ـ زوج يمتلك مثل هذه الصفات ، لااملك إلا ان اكون معه سعيدة .

الكونت ـ ياسيدي الكافليير ـ الخيال شيٌ والواقع امرٌ آخر . اعرف انك تختار الطريق السهل لامتلاك قلب السيدة ، لكن السعادة التي تعرضها عليها ليست ذات قيمة ، فهي اكبر من ان تخدعها الحركات المصطنعة التي يؤديها شباب اليوم : وكان الواحد منهم ديك يتبختر بين دجاجاته ، فاذا كنت تعتقدذلك ، انصحك ان لاتطلب يدها ، وحتى لو افترضنا انك حصلت على رضاها ،سترى فيما بعد انها لن تنظر بثقة واحترام للحرية التي ستمنحها إياها .

اوجينيا (مع نفسها) ـ في كلامه شيٌ من الصحة .

الكافليير ـ انني لست هنا بصدد ان أغشي بصر السيـدة اوجينيا . واذا كانت السيدة متفقة مع رايك فارجو ان تطلعني . عندئذ اعرف ماذا افعل .

اوجينيا ـ سيدي الكافليير ـ اعود فاقول ـ انني حرة في اتخاذ ماأراه مناسباً .

الكافليير ـ إذن لماذا لاتحسمي الموقف ؟

الكونت ـ نعم ياسيدتي لقد ازِفَ الوقت فلا تضيعيه .

الكافليير ـ الوقت يمر .. وايام الشباب تبكي نفسها ، إذا ما مرت دون حب .

الكونت ـ الفضيلة دائماً جميلة .

الكافليير ـ لكن وقت الشباب له لمعانه الاخاذ . إنه يخطف الابصار وتهفو له النفس ابدا .

الكونت ـ الزوجة لاتحتاج الى الكثير من الذكاء .

الكافليير ـ كيف لا ؟ إن سيدة مثل السيدة اوجينيا لهي بحاجة لمثل هذه الالمعية .

الكونت ـ السيدة بحاجة لامرٍ واحدٍ فقط : ان تكون مدبرة .

الكافليير ـ وهل لهذا السبب عليها ان تصمّ أذنيها وتغمض عينيها عن باقي امور الحياة ؟

الكونت ـ في مثل هذه الامور ـ يعود النظر فيها للزوج .

الكافليير ـ وهل هي عاجزة عن البت فيها ؟ ارجو من الله ان يحررها من كل قيد تتباهىٰ انت بتقييدها به .

الكونت ـ من أجل الفضيلة يضحىٰ بما يسمىٰ بـ : «الحب»

الكافليير ـ إذا كنت تتلاعب بالكلمات كما يحلو لك ...

اوجينيا ـ سادتي اذا كان القصد من زيارتكما لي هو تشريفي ، فارجو الا تكونا احمقين بسببي ليحترم كل منكما صاحبه ، إذ لكل منكما اسبابه التي لايمكن ان يشق الخطا طريقه اليها . إنكما على خلق طيب ، لكن هذه الاسباب ، وارجو المعذرة ، غير واضحة . صحيح إنني سيدةُ نفسي ، لكن للسيد امبروجيو .. وهو سيد هذا البيت رايه . لذا ارىٰ ان يكون له علم بالمسالة وملابساتها وكيف اني ساترك هذا البيت . اني بحاجة ـ وقبل كل شيٌ ـ الى نصائح والد المرحوم زوجي ، فـاذا كانت كـل هذه الامور ـ بالنسبة له ـ خارجة عن حدود العقل ، فانني ساهرع الى معارفي المخلصين لكي يجدوا لي حلاً معه . الواجب اولاً ، والمشاعر ثانياً . لااريد ان اتحمل تعذيب الضمير فيما اذا قمت بعمل يؤذي الرجـل . اني اود سماع ما يقوله وما يريحه وساكون سعيدة ومرتـاحة ، إذا استـطعنا تقريب وجهتي نظرنا .

الكونت ـ سيدتي اوجينيا ، كلُ ما قلته لايكفي ولايفي بما اشعر به من حاجة .

الكافليير ـ اني جدُ سعيد بقـرارك . والآن انـا ذاهب للبحث عن السينور امبروجيو ، واتوسلَ اليه ان يهتم بطلبي ، وإني لاقولها بجراة في وجه الكونت كي يكون على علم : إني اعرف كيف اسدد حربتي دون ان انتقص من قدر غريمي . سيدتي لي الشرف ان اقدم لكِ كل احترامي (يقبل يدها ثم يرحل .)

المشهد السابع / اوجينيا ـ الكونت .

الكونت (مع نفسه) ـ نذرٌ عليّ اذا اصبحتِ زوجتي ، لن ادعك تقبل يدها ابداً .

اوجينيا ـ انت على عجل مثل الكافليير ؟

الكونت ـ لا .. يكفي السنيور ان يبحث عن السنيور امبروجيو ، اما انا إذا لم يكن لديكِ ايُ مانع ، افضل البقاء هنا في انتظاره .

اوجينيا ـ انت حرٌ في البقـاء ، لكن ارجو السمـاح لي بان اذهب الى غرفتي لقضاء بعض الامور الصغيرة .

الكونت ـ تفضلي واقضي ما تريدين قضاءه بِملء راحتِك .

اوجينيا ـ اني ذاهبة ولن اتاخر عليكَ إلا دقائق معدودات .

الكونت ـ كما تشائين يا سيدتي .

اوجينيا (مع نفسها) ـ لم يكترث لان يقبل يدي .

الكونت ـ هل انتِ بحاجة لشيٌ ؟

اوجينيا ـ وانت ... هل بحاجة لشيٌ ؟!

الكونت ـ بودي لو انكِ تبادليني حباً بحب .

اوجينيا ـ عزيزي الكونت (تمد يدها باتجاهه لكي يقبلها)

الكونت ـ سيدتي .. ليس هذا ما اريد . اليد التي تمدينها لي ما زالت مبتلة من شفاه الكافليير . اني حساس في مثل هذه الامور لدرجة كبيرة .

اوجينيا ـ حساسيتك لاتثقل عليَّ ، ربما البعض يعتبرها خـطا لكن الاخطاء التي تاتي بسبب الحب يمكن للطرف الاخـر ان يغضّ الطرف عنها ويبتسم ما دام يحمل قلباً مخلصاً .

المشهد الثامن / الكونت . امبروجيو

الكونت ـ هذه الطريقة المتكلفة والشكليات الفارغة لاتليق إلا بالخدم

المبالغين في تأنقهم . إلا انه بالنسبة للانسان الجاد ولذي يريد الزواج ، فهو لايقيم وزناً لمثل هذه الامور . ستعرف السيدة اسلوبي في الحياةومن ثم تعتاد على التلاؤم معي ، لكن من القادم .. ها .. انه ولاشك

امبروجيو .. نعم إنه هو .. حسناً هذا فال طيب ـ لان الفرصة أُتيحت للالتقاء به قبل غريمي الكافلير .

امبروجيو ـ اهذا انت يا سيدي الكونت . يظهر انك كنت بانتظاري .

الكونت ـ بالضبط هو كما تقول يا سيدي .

امبروجيو ـ تفضل إذن وقل ما تريد .

الكونت ـ لديّ من الامور المهمة ما دفعتني للمجئ اليك .

امبروجيو ـ إذا جئت تطلب مني مالاً . فانت سئ الطالع ، إذ اني لااملك اي شئ منه .

الكونت ـ انا لست بحاجة الى المال .

امبروجيو ـ اقول إن تكاليف المعيشة اصبحت مرتفعة الى الحد الذي اصبح اكثر الناس غنىً لايخجل من ان يسال الآخرين ان يقرضوه بعض المال . باستطاعتي ان ادلك على صديق يمكنه ان يمدك بما تحتاجه .

الكونت ـ لكني قلت لك . انا لستُ بحاجة الى المال .

امبروجيو ـ الحمد لله . إذ انك لست بحاجة اليه .

الكونت ـ سيدي عندكَ كنة .

امبروجيو ـ بودي لو لم تكن عندي .

الكونت ـ لم هذا الكلام ؟

امبروجيو ـ وهل تحسب من السهل على رجل فقير مثلي ان يقوم بالصرف على إمراة في بيته .

الكونت ـ كلما أثقلت عليك تكاليفها ، اصبحت اكثر إسراعاً في النظر بامرِ تزويجها .

امبروجيو ـ وهل تحسب ان الوقت قد حان اخيراً لكي تتحقق هذه الأُمنية .

الكونت ـ اعتقد ان الفرصة قد آن لها ان تتحقق ، ولايمكن ان يكون هناك ما هو احسن منها . اني اموت شوقاً ورغبة في الزواج منها . وارجو منك ان تبارك رغبتي .

امبروجيو ـ إذا كانت راضية بالزواج منك ، فكن على ثقة من اني ساكون اكثر سعادة منها .

الكونت ـ كلي امل في ان توافق على الزواج مني .

امبروجيو ـ إذن اعتبر من الآن المسالة منتهية . ساتكلم مع السيدة وإذا اردت ان تطلب يدها هذا المساء فليس لديّ ايُ مانع .

الكونت ـ علينا اولاً وقبل كل شئ ان ننتظر موافقتها ، ومن ثم نعقد القِران .

امبروجيو ـ ايُ عقد ؟! لمَ كل هذا التبذير ! الاموال التي ستصرفها على كاتب العدل ، نستفيد منها فيما بيننا .

الكونت ـ لايمكن الاستغناء عن كتابة العقد . فعلىَ الاقل فيما يخص الثروة التي حملتها معها كبائنة حين زواجها .

امبروجيو ـ ماذا قلت ؟ .. البائنة !؟ .. الا تكتفي بالمراة فتطمع ايضاً في ثروتها .

الكونت ـ حينما تزوجت السيدة المرحوم إبنكم ، الم تحمل ثروتها معها الى بيت الزوجية ؟

امبروجيو ـ نعم . ولكن هذا المال القليل الذي حملته معها قد انفقته ، اما بالنسبة لي ، فانا الاخر لم اعُد املك شيئاً .

الكونت ـ ماذا تقول يا سيد امبروجيو ؟ .. امن المعقول ان تصرف ستة عشر الف قطعة ذهبية في غضون سنتين فقط .

امبروجيو ـ بالتاكيد صرف هذا المبلغ وزيادة . تفضل بالنظر الى قوائم المصروفات . «يخرج ورقة طولها عدة امتار ملفوفة على شكل اسطوانة .»

الكونت ـ ليس الآن هو وقت التلافيق فيما صرفت من اموال على عرسها . المهم هو ان القانون ينص على ان للأرملة التي لم ترزق باطفال ـ الحق في استرجاع مبالغ مهرها بالكامل .

امبروجيو ـ انت جئت الى هنا لا للزواج بل للقضاء على حياتي .

الكونت ـ بل من الافضل لك ان تقول : إني جئت بدافع الحب للسيدة اوجينيا .

امبروجيو ـ إذا كنت حقاً جئت بدافع الحب .. لماذا إذن تبحث في الامور المالية .

الكونت ـ وهل يجوز لي من اجل الحصول عليها كزوجة ان أُساوم على اموالها ؟

امبروجيو ـ دع عنك هذه الخُطَب الرنانة . فانا اعرفُ منك بمصلحتها

الكونت ـ وماذا انت قائل في بيتي وعائلتي الا يكفيان لكي يكونا ضماناً لسعادتها ؟

امبروجيو ـ اريد ان اتكلم معك بوضوح وصراحة . اذا كان حقاً دافعك للزواج من شخص اوجينيا ، هو الحب .. لماذا إذن كل هذا الجري المُتَهِك وبهذا الشكل المتكالب وراء مهرها ؟

الكونت ـ لم تكن غاية مجيئي الى هنا التكلم في الامور المالية ، لكن الموضوع ورد وبشكلٍ عفوي اثناء الحديث .

امبروجيو ـ وانا اقول لك باختصار . إن السيدة اوجينيا كانت زوجة لابني ، وانا كنت لها كالاب . عندما تفكر هي بالزواج ثانية ، فانا المسؤول عن رعاية شوؤنها .

الكونت ـ وماذا تقول إذا انا اخبرتك : من الآن بانها موافقة على الزواج مني .

امبروجيو ـ لم يصل الى علمي ما تقول . فهي من عادتها ان لاتخفي عني شيئاً .

الكونت ـ بل اني اضيف اليك معلومة اخرىٰ . ان باستطاعتي التكلم عن لسانها .

امبروجيو ـ ما دام الامر كذلك . اذن إفترض انك السيدة اوجينيا ، واسمع جيداً ما اقوله : «إن الكونت لم يخلق لكي يكون لكِ بعلاً .»

الكونت ـ ولماذا ياسيدي ؟

امبروجيو ـ لانك بخيل .

الكونت ـ دعنا من الهزل . انا على ايةِ حال لست بعدوك .

امبروجيو ـ لاقلها لك ، وبجملة واحدة . سيدي الكونت : إن اوجينيا لن تكون لك .

الكونت ـ وما هو السبب ؟

امبروجيو ـ ارجو المعذرة .. عليّ ان احُث الخُطىٰ في امرٍ مستعجل .. وتذكر ياسيدي دون ان تبتئس ، إنكَ لست اول من تقدم لطلب يدها .

الكونت ـ ربما وبطريق الصدفة قد التقيت اولاً بالكافلير وكان لك معه حوار .

امبرجيو ـ قد يكون هكذا .. (مع نفسه) ـ لم ارهُ على الاطلاق .

الكونت ـ إذن قل لي من فضلِكْ .. منذ متىٰ تكلمت معه .

امبروجيو ـ منذ ان سمعته يتكلم ..

الكونت ـ ليس هذا هو الاسلوب اللائق للتكلم مع الناس المحترمين .

امبروجيو ـ إسمح لي ياسيدي ...

الكونت ـما هذه المعاملة السوقية التي تعاملني بها ؟،

امبروجيو ـ سيدي ، ارجو منكَ المعذرة .

الكونت ـ ارىٰ واضحاً الهدف غير النظيف الذي تريد الوصول اليه ، وهو الاستيلاء على اموالِ كنتك ، برفضك الموافقة على زواجها من الرجل الذي يريد ضمان حقوقها ، لكن ستعلم السيدة اوجينيا بالحقيقة ، وسوف تدفع ـ وانت صاغر ـ جميع حقوقها التي اردت اغتصابها بشكل بربري متوحش (يخرج) .

المشهد التاسع / امبروجيو

امبروجيو (بفرده) ـ ها .. ها .. اني انحني لك بكل تجلة واحترام .. ها ..ها ..(يضحك) ماذا ؟ .. ماذا قال ؟ .. يريدني ان أُعيد اليه المبالغ . يا للسخف وقلة العقل . ماذا يعتقد بي ؟! سأذهب حالاً الى المحامي . إنه كان علىٰ حقٍ حينما اوصاني في ان أُماطل وأُسَوف في امرِ زواجها لكي احتفظ بالمبلغِ اطولَ مدةٍ ممكنة ، حتىٰ لو اقتضىٰ الحال الى تاجيل ام زواجها اكثر من عشر سنوات . خلال هذه المدة من الممكن ان اموت انا او ربما ايضاً كنتي . انا ان ينتشر الخبر في المدينة على اني اقفُ حائلاً دون زوجها مخخافة ان افقد الستة عشر الف قطعة ذهبية . عليّ ان اجد المزيد من الاعذار لكي اتستر خخلفها . وابدو نظيفاً كملاك لا يمكن ان يتطرق الشك الى نزاهتي لا من قريب او بعيد .

الكافلير (فرح دائماً) ـ خخادم الى اعز اصدقائي ، دون امبروجيو .

امبروجيو ـ سيدي المحترم الكافلير دللي اللبيري المؤدب .

الكافلير ـ ما شاء الله ، ما شاء الله دائماً في شباب متجدد . انا حينما اراك اشعر بالفرح والراحة .

امبروجيو ـ انا ايضاً يستخفني الفرح حينما اراك في هذا الشباب الذي يباركه الله وهو في السماء .

الكافلير ـ لماذا لا تشرفني وتاتي لشرب الكاكاو وعندي .

امبروجيو ـ بودي لو اني ازورك .

الكافلير ـ ثم تتناول الغداء عندي .

امبروجيو ـ واتناول الغداء عندي .

امبروجيو ـ واتناول الغداء عندك ايضاً .

الكافلير (مع نفسه) ـ اعرف ما يرمي اليه لكن عليّ ان اماشيه .

امبروجيو (مع نفسه) ـ إنه لن يستطيع ان يخدعني .

الكافلير ـ لاتدري كم شعرتُ بالالم العميق لوفاة المرحوم ولدك .

امبروجيو ـ انا في غاية الامتنان لمشاعرك الطيبة . لكن لنتكلم في امورٍ بعيدة عن الحزن .

الكافلير ـ ولِمَ لا . لنتكلم في امور الحياة .. تجدد الشباب . قل لي ياسيد

امبروجيو : متى نويت ان تتزوج ؟

امبروجيو . الا زلت مهتماً في هذه المسالة ؟ .. آه . دعك من هذا المزاح .

الكافلير ـ إسمع لديّ مفاجئة لك . إنها من اجمل المفاجئات في العالم بالاضافة الى هذا فان فيها اموالاً وافرة .

امبروجيو ـ لا . لا انا حينما اريد الزواج .. اريده نظيفاً ، بعيداً عن الطمع في المال .

الكافلير ـ انت تعجبني . وانا ايضاً احمل نفس المبدا . انا حينما اتزوج ، لا أُفكِرُ بما ستحمله زوجتي من مهر . النساء الغنيات يستعبدن الازواج . اريد المراة التي تعجبني ، وهذا يكفي .

امبروجيو (مع نفسه) ـ ليته كان صادقاً في كلامه .

الكافلير ـ هيا .. قل لي وبسرعة ، ماذا قررت ؟ .. إسمع ، تخلص اولاً من كنتك لكي يصفو لك الجو . ومن ثم تستطيعُ ان تتزوج المراة الجميلة . وفي سنين قصيرة تملأ لك البيت اطفالاً . هكذا تعوض عن فقدك لولدك فيكونون لك في المستقبل الفرحة والقوة لشيخوختِك .

امبروجيو . لك الحق فيما تقول ، لكن اولاً وقبل كل شيء ، اريد ان انتهي من مسالة كنتي .

الكافلير ـ ولماذا لا تسعىٰ الى تزويجها .

امبروجيو ـ إذا أُتيحت لي الفرصة ، فلن اتوانىٰ عن اقتناصها .

الكافلير ـ ومن هو الشخص الملائم الذي تعتقد فيه كفؤاً لان يكون لها زوجاً ؟

امبروجيو ـ انا اعرف طبيعة هذه المراة المسكينة . لها قلب طيب لا يمكن ان يوجد له مثيل في العالم . إنها بحاجة الى انسان يحبها ويخلص في حبه لها . إلا انه لا يمكن العثور على مثل هذا الرجل . إنه نادر الوجود . الرجال على نوعين منهما الخبيث الماكر او من لا تهمه في الحياة سوىٰ مصلحته الذاتية . وكلا الطرفين لا يركضان إلا وراء بريق الذهب الرنان . إنه بسبب المرارة والياس لامراة ذات قيمة لها نظرتها الخاصة الى الحياة . وهكذا تبقىٰ وحيدة بسبب الثروة التي تملكها .

الكافلير ـ لكني والحمد لله لست من هذين الطرفين . اتمنىٰ لو اني اكون اهلاً لرضاها .

امبروجيو ـ انت اسمُ علىٰ مسمىٰ . انت فعلاً فارس وتعرف الفروسية . قل لي بربك اتقدر الخصال الحميدة التي تتصف بها كنتي ؟

الكافلير ـ طبعاً اقدر خصالها .. ما هذا السؤال ؟ إسال قلبي فانه يعرف دقائق فضائلها .

امبروجيو ـ استطيع القول بشكل مؤكد ، إنك لم تاتِ الى هنا إلا لطلب يدها .

الكافلير ـ عظيم . انت دون امبروجيو العضيم . يالك من ثعلب حكيم .. وكيف ؟ . كيف استطعت الدخخول الى قلبي وفهمت دقائقه ؟

امبروجيو ـ الكلمات الرقيقة المهذبة ، التي اسمعتني إياها . تركت في نفسي اثراً . قلت لابد من وراء هذه اللطافة من هدف .

الكافلير ـ انت هنا تقع في الخطا . انت ادرىٰ لك . كم اتمنىٰ لو اني اراك والى جانبك زوجة شابةٌ جميلةٌ . لاتحمل معها اية ثروة .

امبروجيو ـ عن هذا الموضوع الاخير لديّ ما اقوله . نعم . إذا ما تهيا لي ان اتزوج ، لا اتزوج إلا بدون مهر . إن الذي يشجعني هو انت . انت الذي قطعت على نفسِك عهداً . لاتتزوج إلا بدون مهر .

الكافلير ـ المهر !؟ .. ايُ مهر !؟ .. إنه لا من بعيدٍ ولا من قريب .

امبروجيو (مع نفسه) ـ (الآن جاء وقت الجد) ـ اتريدني ان اتكلم مع

السيدة اوجينيا ؟

الكافليير ـ نعم تكلم معها . خير البر عاجله . لكن الذي يهمني ايضاً ، هل انت سعيد وهل انت راضٍ عني .

امبروجيو ـ طبعاً واكاد اطير من الفرح . اكاد إجن . اسمع سلكون عدواً لدوداً للسيدة اوجينيا إذا رفضت فارساً يحبها ، وكبرهان لحبه لايطمع في فلسٍ واحد منها . اللعنة! ماذا تريد اكثر من هذا ؟ إن حامل مثل هذا النبل والترفع يشرفني حتى اني اقدم له ابنتي كزوجة .

الكافليير ـ عاش السيد امبروجيو . عاش السيد امبروجيو . عظيم . عضيم .. ياعزيزي السيد دون امبروجيو .

امبروجيو ـ وليعش السيد الكافليير دللي اللبيري .

الكافليير ـ ما انت إلا مرآةٌ عاكسة للرجال الاخيار.

امبروجيو ـ انت المثال الحي للفروسية .

الكافليير ـ ياعزيزي .. يا اعز من كل الاعزاء (يقبله) .

امبروجيو ـ لِيُبارِكْ الله .

الكافليير ـ قل لي من فضلك ما مقدار المهر الذي اعطته السيدة اوجينيا للمرحوم ولدك ؟

امبروجيو (يضطرب) ـ لاتذكرني باحزاني . لقد توفي فلذة كبدي إن ذِكرَ سيرتهِ تُثيرُ احزاني .

الكافليير ـ حسناً وكما تريد لنتكلم عن السيدة اوجينيا .

امبروجيو ـ حسناً تكلم عنها كما تشاء .

الكافليير ـ ما مقدار المهر الذي دفعته لك السيدة اوجينيا ؟

امبروجيو ـ ماذا قلت .. دفعته لي ؟

الكافليير ـ عفواً ، المهر الذي حملته الى بيتِكْ .

امبروجيو ـ وانت . مادخلُك في هذا الموضوع . الم تقل إنك تفضل الحب على المال ؟

الكافليير ـ هذا صحيح ، لكن اسال من باب الفضول .

امبروجيو ـ هِه .. انت تحمل لقب : «فارس» اليس كذلك ؟ لذا فان كلمة فضول» اراها مناسبة لك . ما سيكون موقف السيدة اوجينيا لو سمعت ، إنك تهتم بالمال اكثر من اهتمامك بشخصها ؟ اما بالنسبة لي ، فانا لا اريد ان اقول لك شيئاً اكثر من كلمة : لا . وكان هذا جوابي للسيد الكونت ايضاً .

الكافليير ـ هل تكلم معك الكونت ؟

امبروجيو ـ نعم لقد تكلم معي هذا الذي يمكن ان اطلق عليه اسم : «شيخ البخلاء» تصور انه حالماً ذكر اسم السيدة الارملة حتى بدا يسالني عن مقدار مبلغ مهرها .

الكافليير ـ ما هذا !؟ من هو ؟! اني لاانظر اليه إلا كونه صغيراً ولا يستحق ان يوضع إلا في آخر القائمة .

امبروجيو ـ تضعه في آخر القائمة ؟ إن عاجلاً او آجلاً ، عليك ان تراجع نفسك .

الكافليير ـ هذه احاديث لاقيمة لها البتة . ان عليك ان تطلب من السيدة اوجينيا ان توافق عليّ بمالك من سلطة عليها ولن تستطيع ان ترفض .

امبروجيو ـ لقد ـ سبق لي ان قلت لك :«نعم» . واعود ثانية لاقول لك : «نعم» . يمكنك الاعتماد على كلمتي .

الكافليير ـ انت ترفع من روحي المعنوية. انت تجعلُني في غمرة سعادة لانهاية لها . عزيزي امبروجيو .. اسمح لي كعلامة حب خالص .. (يطبع قبلة على وجنته) .

امبروجيو ـ اتسمح اولاً ، بيني وبينك ان نكتب قليلاً من الاسطر ، قبل مفاتحة السيدة اوجينيا .

الكافليير ـ هل تعني فيما يخص المهر ؟

امبروجيو ـ نعم ، فيما يخص المهر ، علينا ان نثبت على الورق كرم اخلاقك وترفعك عن المال . وعظم الحب الذي تحمله للسيدة .

الكافليير ـ بسرعة وبهذه الطريقة ؟

امبروجيو ـ وماذا يهمك في هذا ، إنها مجرد قصاصة ورق ، تكتب فيها قليل من الكلمات لا اكثر . «اني اتزوج السيدة اوجينيا دون مهرها»

الكافليير ـ لكن تاكد ان مثل هذا الكلام سوف يثير الغضب في نفس السيدة اوجينيا .

امبروجيو ـ سانكفل في تهيئة المناخ المناسب .

الكافليير ـ إن باستطاعة السيدة الاطمئنان على اموالها دون اللجوء الى مثل هذه «الورقة» .

امبروجيو ـ هيا لنذهب الى المحامي وسوف نرى كيف انه يستطيع صياغة فكرتنا بشكل قانوني يثير اعجابك .

الكافليير ـ لنؤجل الآن الذهاب الى المحامي . علينا اولاً الذهاب الى السيدة اوجينيا.

امبروجيو ـ لا . لنتريث قليلاً . ولا داعي للعجلة . خطوة .. خطوة . وبهدوء .

الكافليير ـ خطوة .. خطوة.. هذا صحيح . لنبدا اولاً بان نذهب الى العروس .

امبروجيو ـ لا . نذهب اولاً الى المحامي . لنكتب تنازلك عن المهر كعلامة لترفعك عن المال واهتمامك بالزوجة .

الكافليير ـ عظيم يا سيد امبروجيو . إنك المع رجلٍ ذكي في العالم .

أمبروجيو ـ هيا يا صديقي ، يمكن ان ننهي المسالة في مدى ساعة واحدة .

الكافليير ـ المعذرة يا صديقي امبروجيو. لديَّ موعد مستعجل . هناك من ينتظرُني في ساحة المدينة . سآتيك حالاً ، ودون إبطاء . سآتيك حالاً ، ودون إبطاء . إنتظرني هنا .

امبروجيو ـ إذا . كان لامانع عندك . هل آتي معك ؟

الكافليير ـ لا . لاموجب لتحمل مثل هذه المتاعب . سنلتقي وبسرعة . انتظرني هنا.

امبروجيو ـ انا دائماً في خدمتك يا سيدي.

الكافليير ـ الى اللقاء يا عزيزي دون امبروجيو (يضمه الى صدره) .

امبروجيو ـ .. وقلبي معك (يضمه الى صدره) .

الكافليير (مع نفسه) ـ هذا العجوز عنده نظرة بعيدة للامور ، لكني

اعرف كيف اجعَلُه يتخبط في ضلالته .

امبروجيو (مع نفسه) ـ ارىٰ على وجهه القلق .. لايهم . اني في وضع أحسد عليه .

الكافلير (مع نفسه) ـ سوف اطلع الامر الى السيدة اوجينيا.

امبروجيو (مع نفسه) ـ اراه يتلكا في الذهاب . سيدي الكافلير ، هل عندك ما تريد قوله ؟

الكافلير (يهمس اليه في أُذُنه) ـ نعم اريد ان اقول لك كلمة واحدة فقط . ومن ثم اتركك وبسرعة . إسمعني ارجوك ان تحتفظ بكلامي ولا تُعلِنه لاحد . «انت ثعلب من الدرجة الاولى ولا يشقُّ لك غبار» (يتخذ وضعية تحية بشكل كاريكاتيري مضحك) ـ سيدي المبجل ؟!.

امبروجيو (يحاول تقليد وضعيته) ـ سيدي المحترم .

الكافلير (بنفس وضعيته الاخير) ـ انني انحني لك بكل احترام .

المشهد العاشر / دون امبروجيو، ثم فرناندو

امبروجيو ـ لتذهبْ الى الشيطانْ . يناديني بالثعلب ؟ لكنْ مع ذلك هناك شئٌ ما يجمعنا . كم هو ماهربالتظاهر ! بالجود والكرم ! لكن سرعان ما يَسقُطُ عن وجهه القناع فيبدو البخلُ بعينه . إنه اسوا من صاحبه الكونت . ليس البخيل من يدافع عن حقهِ ، بل البخيل من يَطمعُ بما ليس له .

فرناندو ـ سيد امبروجيو .

امبروجيو ـ هل وصل البريدُ ؟

فرناندو ـ نعم يا سيدي . لقد وصلتْ لي رسالةٌ من والدي ...

امبروجيو ـ وماذا عن المال ؟ هل وصل شئٌ منه ؟

فرناندو ـ لم يصل بعد .

امبروجيو ـ إذن لم يبقَ إلا ان اقولَ لك صَحِبَتْك السلامة .

فرناندو ـ إني مُمتنٌ لك ..

امبروجيو ـ لا داعٍ للمجاملاتْ . خــذ مني هذه القبلة الابـوية . ارجو من الله ان يبارك خُطاكْ .

فرناندو ـ إذن عليَّ ان ارحلْ .

امبروجيو ـ وماذا تنتظرْ !؟

فرناندو ـ إني اشعرُ بـالمٍ فظيــع . إن قلبي يُقتَلع من مكـانِـه : لاستطيعُ ان احبِسَ دموعَي .

امبروجيو ـ ايه !؟ .. ياعـزيزي الشـاب ، استطيـعُ ان أراهن إنك ولاشكَ عاشق.

فرناندو ـ ارجوك ان تساعدني ياسيدي.

امبروجيو ـ لا استطيع ان افعلَ لك شيئاً . هيا ارحلْ من هنا حالاً .

فرناندو ـ سيدي ، انت ترىٰ إني لا استطيعُ ان اتحركَ بعيـداً عن اوجينيا

امبروجيو ـ اللعنة .. ايها الشـاب الوقح انت إذن عـاشق للسيدة اوجينيا ؟

فرناندو ـ (ينظر الى جهة الدار التي فيها اوجينيا ويتنفس بعمق .)

امبروجيو ـ هيا .. هيا .. هيا من هنا . إرحل بسرعةْ .

فرناندو ـ إسمع ما اقوله لك : إنْ طلبي لايمثلُ ايةَ إهانةٍ بالنسبةِ لك . فانا في مدينتي احملُ لقبَ فـارِسْ انا وحيـدُ والدي ، إنه مـوافق على زواجي . ماذا تريد اكثر من هذا ؟

امبروجيو ـ انتَ إذنْ تاملُ في ان تتزوجَها .

فرناندو ـ ساكونُ في غايةِ السعادةُ .. وإنْ كنتُ لااستحقُها .

امبروجيو ـ إذن لنتكلم بشكلٍ جاد . إسمعْ أانتَ عاشقٌ للمراة ، ام إنك تريدُ الاستيلاء على مهرِها ؟

فرناندو ـ عن ايِ مهرٍ تتكلمْ ؟! في سبيلِ الحصولِ على اوجينيا فإني اتنازلُ عن كنوزِ الدنيا كلِهَا .

امبروجيو ـ هل هي تعرفُ شيئاً عن مشاعركَ تجاهها ؟

فرناندو ـ لكن وياللاسف لم تكنْ عندي الشجاعةُ لاصارحها .

امبروجيو ـ عزيزي الدون فرناندو . اني أُحِبُكَ كما لو انّكَ ولدي . انا في غايةِ الاسف لاني اراكَ تتالمْ . تعالَ .. تعالَ هنا .. لنتكلمْ .. ولنتحاور في مسالتك .

فرناندو ـ اباستطاعتِك يا سيدي ان تُساعدني ؟!

امبروجيو ـ لنختصر الموضوعَ ببضعْ كلماتْ . هل تُريدُها زوجةً لك ؟

فرناندو ـ نعم . إني أُشهِدُ السماء عليَّ : ساكون اسعدَ انسانٍ في هذه الدنيا .

امبروجيو ـ لكنْ ، قل لي ، ماهو رايُ والدِك .

فرناندو ـ والدي يُحِبُني كثيراً ولا اعتقدُ انه لايشارِكُني فرحَتي .

امبروجيو ـ كم تبلغُ من العمرْ ؟

فرناندو ـ حوالي العشرين سنة .

امبروجيو ـ الست طالب قانون ؟ .. ابامكانِكَ ان تكتبَ لي وثيقةً ترفض من خِلالها تَعلُقَكَ بالمهر ؟

فرناندو ـ انا على اتم الاستعدادْ .

امبروجيو وان تكتبَ ايضاً إنَك على استعدادٍ لدفعِ مبلغِ المهر اليها إذا ما ابدتِ الرغبة في الحصول عليه .

فرناندو ـ نعم وبكلِ امتنان .

امبروجيو ـ الآنْ وبشكلٍ لايقبلُ التاجيلْ ، انا ذاهبٌ للبحثِ عن موثقِ العقود . لماذا انت واقِفٌ هنا ؟ .. هيا .. اذهبْ وبسرعة للسيدة اوجينيا وقُلْ لها شيئاً .

فرناندو ـ ليستْ لديَّ الشجاعةَ .

امبروجيو ـ شـابٌ في العشرين من عمـرِهِ لايعرفُ كيف يقـول كلمتينِ لامراة ؟ هيا كن شُجاعاً واذا اردتَ ان تصلَ الى نتيجة طيبةْ ، إبدا انت الآن بالمصارحة بطريقة طيبةٍ ورقيقةْ . سوفَ آتيك لكي آخذ بيدِكْ .

فرناندو ـ لكن هناك من يطلب يدها غيري .

امبروجيو ـ لاتخشَ احداً إن المتنافسين على طلبِ يدها بانسان انت احسنُ واكثر لياقة منهما . ولن تَحصَل هذه المراةُ على مثيلٍ لك .

هيا اذهب إليها حالاً ولاتضيعُ الفرصة .

فرناندو ـ انا ذاهبٌ حالاً . لكني اشعرُ بالخوفِ المعتادِ في مثل هذه الحالةِ . اعطني قليلاً من الشجاعة . (يخرج)

المشهد الحادي عشر / دون امبروجيو ومن ثم السيدة اوجينيا .

امبروجيو ـ واخيراً عثرت على الرجلِ الملائم . ولن ادَعَهُ يفلِتُ من يدي . اما من جهة والدِه ، فما عليه إلا ان ينصاع لرغبةِ ابنِهِ . ها .. ماذا ارى ؟ السيدة اوجينيا قادمة نحوي ؟ إن فرناندو الشاب راح يبحث عنها من هنا ، بينما جاءت هي من هناك .

اوجينيا ـ مرحباً بِكَ يا عميَّ العزيزُ .

امبروجيو ـ اهلاً بِكَ يا عروسي المبجلةُ .

اوجينيا ـ انا عروس ؟

امبروجيو ـ نعم . ارجو ان تفرحي وان تكوني سعيدة بهذهِ البشرى .

اوجينيا ـ ومن يكونُ العريسُ يا تُرى ؟

امبروجيو ـ شخصٌ ما انتِ تعرفينَهُ . وانا متاكدٌ من إنـهُ سيقعُ في نفسِكِ موقعاً حسنا.

اوجينيا (مع نفسها) ـ لابد ان يكونَ : إما الكونت او الكافليرِ لكن ارجوكَ ياعمي ان تتكلمَ معي بوضوحٍ .

امبروجيو ـ حسنٌ ، انا ذاهبٌ الآن لاقدمهُ لكِ بنفسي . لكنْ اريدُ انْ أثيرَ في نفسِكِ الفضولَ . اباستطاعتِكِ ان تحزري من يكونُ ؟ إنه شابٌ طيبُ القلبِ حَسِنُ الاخلاقِ . بامكانِكِ ان تقبلي به زوجاً وعيناكِ مغمضتان هيا .. هيا .. قولي من يكونُ .. من يكونُ ؟

اوجينيا ـ هيا لا تُعَقِدْ عليَّ المسالة . قُلها بصراحةٍ .

امبروجيو ـ لايا سيدتي . لن اقولَ شيئاً . إنه آتٍ حالاً .

المشهد الثاني عشر / اوجينيا بمفردها ثم الكونت .

اوجينيا ـ لابُدَّ ان يكونَ احدهما . إما الكونت او الكافليرِ . نعمْ . لابُدَّ ان يكونَ واحداً منهما ؛ وإلاَّ فمن يكونُ ؟ الواقعُ إني أفضِلُ الكافليرِ دون سواه . لكن ما العمل ؟ لقد اعطيتُ كلمتي لعمي امبروجيو . هو الذي يختارُ لي شريكَ حياتي لكن هاهو الكونت قادمٌ . لابد انَّ امبروجيو هو اذي ارسلَهُ إليَّ . إنه الزوج الذي اختارَهُ لي .

الكونت ـ ارجو المعذرةُ ، إذا كنتُ سببتُ لكِ بعض الازعاج .

اوجينيا ـ على العكسْ ، اني اشعرُ الآنَ اكثرَ مما كنتُ عليهِ قبل مجيئِكَ .

الكونت ـ ولماذا ياسيدتي ؟

اوجينيا ـ لان دون امبروجيو قال لي ..

الكونت ـ لكن ، من يكون هذا الامبروجيو . لقد جعلني اشعرُ بالمهانة . إنهُ يُحطُ وياللاسف من قدرِكِ . وسوف يرى . عليه ان يحترم الناس الذين يتعامل معهمْ .

اوجينيا ـ افهم من هذا ، إنه لايوافقُ على زواجِنا .

الكونت ـ على العكسْ ، لايُهِمهُ من امرِ زواجِكِ إلا المالْ . إنهُ على استعداد لكي يتعاونَ مع ايٍ كان شرطَ ان يستحوذَ على مهرِكِ . لم اعد احترمُهُ .

اوجينيا ـ إني في غايةِ الدهشةِ . لقد قال لي هو ايضاً . (مع نفسها) : ارى الكافليرِ قادِماً . لابد ان يكونَ هو العريس المنتظر .

الكونت ـ ماذا قالَ لكِ يا سيدتي ؟

اوجينيا ـ سيدي الكونت .. انت تعلمُ إني لاعباً .

المشهد الثالث عشر / الكافلير مع المذكورين .

الكافلير ـ آتي فجاةً امامَكِ دون ان يُعلِنَ احدٌ عن قدومي . انحني إحتراماً للسيدةِ . تحياتي لكَ يا صديقي (يحيي بعضهما البعض)

اوجينيا ـ هل من ورائِكَ خبرٌ يا صديقي الفارسْ ؟

الكافلير ـ بالطبع لديَّ خبر مهمّ جداً واني في غاية الشوق لكي أخبِرَكِ به .

اوجينيا ـ آسفةٌ . اتريدُ ان تخبرني بحضورِ السيدِ الكونتْ .

الكونت ـ انا راحلٌ يا سيدتي ..

الكافلير ـ على لعكسْ ، إني جِدُ فرحٌ بوجودِكَ معنا . أوَدُّ لو أنَّ العالم كُلَّهُ يسمعُ ما اقولُهُ الآن .

اوجينيا ـ انت إذنْ قادِمٌ من عند دون امبروجيو .

الكافلير ـ نعم لقد سخرَ مني هذا الرجلُ ووضعتني في موقفٍ لا أحسَدُ عليه . قال : إني ساكونُ المُفَضَلَ دون سوايَّ من الآخرين . لكنْ في مقابلِ هذا اتنازلُ عن حقِكِ في المهر . إنه لا يَحِطُ من قدرِهِ فحسب بل ويضعني في موقفٍ مزرٍ امامَ نفسي . إني افضلُ يَدكِ على جميع ذهبِ العالمْ . لكن ليس صحيحاً ـ بسبب انانيتي ـ التلاعبُ بحقِكِ . ارايت هدفه غير الانساني ؟ باي شكلٍ غيرِ لائق وبعيد عن الضمير يريد معاملتكِ ؟ اريدك ان تتخذي منه ما يستحقهُ من موقفٍ حازمْ ـ لالين فيه ـ لردعِه .

اوجينيا (مع نفسها) ـ من يكونُ إذن هذا العريسُ امجهولْ ـ بحقِ القديسين جميعاً ـ يقول امبروجيو إنه سبق لي ان تعاملتُ مَعَهُ . لا بل إنَّ لي معرفةً وثيقة بِهِ . عجباً والله ، إني اعيشُ في طلسمٍ مغلقْ .

الكونت ـ الآن وكما ترينْ ، إنَّ من العبث وضعَ مصيرِكِ بيد إنسان جشع لا يهتم إلا باكتناز الذهب والفضة . إنه لايحمل ايَّ ضميرٍ ولا يُقيمُ ايَّ وزنٍ للشرفِ او للمروءة .

الكافلير ـ إنَّ العالم كلُّه يعرفُ من انتِ . وإنهم ـ وايمُ الحقِّ ـ ليعطونَكِ كلَّ الحقِ إذا ما رفضتِ تصرفاته الرديئة

اوجينيا (مع نفسها) ـ إنه يثيرُ في نفسي الاهتمام بحديثِهِ اشعر دائماً اكثر قرباً منه .

الكونت ـ والآن يا سيدتي .. الكافلير ينتظُر قرار اختيارِكِ .

الكافلير ـ ليس الكونت باقلِ شوقاً لهذا القرار . إننا الاثنان نتلظى في جحيم غرامِكِ . عليك ان تقرري الآن . وانتِ ـ كما تعلمين ـ لايمكنُ لكل منا ان ياخذ منكِ نصفَكَ ..

المشهد الرابع عشر / چكينو مع المذكورين .

چكينو (الى اوجينيا) ـ إن السيد فرناندو باشدِ الحاجة لكي يلقاكِ .

اوجينيا ـ إذا كان بالامكان فلينتظر الى موعد الغداء .

چكينو ـ تسلم رسالة من عائلته وعليه ان يغادرَ المدينةَ حالاً .

اوجينيا ـ ابهذهِ السرعةِ ؟ لياتِ إذن .. ولنرَ ماذا يُرِيدُ (يخرج چكينو)

الكونت ـ يا صديقي الكافلير ، ارىٰ إنه حينما تختارُ السيدةُ شريك حياتِها ، فانها ستكونُ لهُ وحدَهُ . وستحبسُ له دون غيره جميعَ مفاتنها الرقيقةَ .

الكافلير ـ كل منا يفكرُ بالشكلِ الذي يروقُ له . فانا لن اسمحَ لنفسي أنْ أشُكَّ في فضيلة الزوجة التي وقع اختياري عليها . بل على العكس ، إني كلما اعتنيتُ بها وقمتُ بواجبي تجاهها زادت مسرتي وافتخاري بها . وانا اسخرُ من الآخرينَ الذينَ يعتقدون انَّ بامكانِهِمْ ان يَسْرِقوا مني جوهرتي الثمينة . لايُهمني منها سوىٰ شيْ واحدٍ فقطْ . و ان تغلقَ قلبَها وتَقف دونَهُ لحراستِهِ .

اوجينيا (مع نفسها) ـ ايةُ احاسيسَ نبيلةٍ يحملُ هذا الرَجلُ ؟

المشهد الخامس عشر / دون فرناندو والمذكورين .

دون فرناندو (خارج المسرح) ـ هل تسمحوا لي بالدخولْ ؟

اوجينيا ـ تفضل بالدخول يا سيد فرناندو .

فرناندو (مع نفسه) ـ آه من هذين ان رؤيتي لهما تثير في نفسي الاضطراب .

اوجينيا ـ اصحيحٌ ما سَمِعْتُ ؟ اتنوي الآنَ السفرَ؟

فرناندو (مضطرب النفس) ـ سيدتي ..

اوجينيا ـ تفضلْ .. تفضلْ ياعزيزي .. ما هذا الخجلُ مِنْكَ ؟

فرناندو ـ ارجو العذرة . ليس الآن ! .. ساعود لاقول لكِ ماأُريدُ قولَه فيما بعدْ .

اوجينيا ـ ماهذا يا عزيزي؟! يمكنُكَ ان تتكلمَ بحرية وانتَ تعرِفُ هذين السيدينْ .

فرناندو ـ الشيْ الذي اريدُ قولَهُ لكِ .. (مع نفسه) ـ لااستطيعُ مصارحتها .. ساعدني يارب .

الكافلير (ينسحب قليلاً ليعطي فرناندو فسحة من المكان) ـ تفضل بالكلام كما ترغبُ وبراحتِكْ . لن اسمعَ ما ستتفوهَ بهِ السيدةُ .

الكونت (ينسحب قليلاً) ـ هيا وخذ راحتَكَ وكما تشاءُ انا اعرِفُ ما يُمليهِ الواجبُ عليْ .

اوجينيا (الى دون فرناندو) ـ والآنْ .. قُلْ ما تريدُ قولَهُ .

فرناندو ـ ارجوالمعذرة ، إذا كانَ هنـاك من ضرورة .. (مـع نفسه) ـ لاادري من اين ابدا .. كيف أصَرِح لهـا عن مشاعـري ؟ اللعنة ، لقد وضعني دون امبروجيو في وضعٍ لا أُحسَدُ عليه .

اوجينيا (مع نفسها) ـ (ربما كان دون امبروجيو يقصد ..) ـ قُلْ لي ، هل رايت قبلَ قليل دون امبرجيو ؟

فرناندو ـ نعم .. بالضبطْ . إنه هو الذي دفعني .. لكي .. لكي .. تكلم معكِ

اوجينيا (مع نفسها) ـ (حقاً انها مُفاجَاة ..) ـ ماذا اراد امبروجيو ان تقول لي ؟

فرناندو ـ اراد مني ان اوقظك .. إذا كنتُ انا لحد الآن ساكتاً ..

(مع نفسه) ـ (تعوزني الكلماتْ .)

اوجينيا (مع نفسها) ـ (لابدْ ان حمايَّ قد جُنْ ! الابن لازالَ يعتَمِدُ على والدِه وهو في خِضَمِّ الدراسة والتحضيرْ . ماذا يَعني هذا الوَضعُ الجديدُ لهذا الشابْ إذا لم يكنْ مستعِداً له ؟

فرناندو (مع نفسه) ـ (يظهرُ انها تفهَمُني ـ عيناها تقولانِ لي .. إنها تاخذ كلامي ماخذاً حسناً .)

الكافلير ـ الم تنتهِ بعدُ من قولِ اسرارِكْ ؟

فرناندو (الى الكافلير) ـ لازال عندي شيْ منها يا سيدّي .

اوجينيا ـ عفواً ايها السادةُ . دون فرناندو اراد ان يُسمِعَني بعض الكلماتِ الطيّبة قبل ان يُهِمَ بالسفر . تَسَلُمَ رسالة من والدِهِ في «مانتوفا» طالباً منه ان يعود الى مدينتِهْ . وهو ، كابنٍ وحريصٍ على اداءِ واجبِهْ ، وجاء قبل سفرِه ليلقيَ عليْ بالتحية .

في مدينتنا هذه .. «ماليا» يرتبط قلبُهُ بالحب ، لكنْ يَرىٰ ان يُكْمِلَ دراستَهُ اولاً ثم يتفرغ لامرِ الزواجْ .

فرناندو (مع نفسه) ـ لقد اجابتني دون ان اتكلم .

الكافلير ـ اني فرحٌ .. نعم فَرِحٌ جداً ، حيث إني ارىٰ شاباً وفي مقتبل العمر ، يُحِبُ العلم الى هذه الدرجة .

فرناندو (الى الكافلير) ـ انا مُمْتنٌ لك كثيراً يا سيدي .

الكونت ـ ما تنتظر إهرب!؟ .. إهربْ بعيداً . انتَ لاتعرِفُ الى اي المٍ فظيع يقودُ الحُبْ .

فرناندو (الى الكونت) ـ شكراً لملاحظَتِكَ الطيبة .

اوجينيا (الى دون فرناندو) ـ تشجعْ ياعزيزي ، واعلمْ ان المرأة التي تُحِبْ ، لا تبادِلُكَ مشاعِرَك ولكنها تُقَدِرُكَ وتحترِمُكْ .

فرناندو ـ شكراً .. لقد فهمتْ ارجو المعذرة .

الكافلير الى اوجينيا) ـ يظهرُ انه مغرمٌ بِكِ .

الكونت ـ ولِمَ لا ؟! إنه على حقّ .

اوجينيا ـ لا . هذا غيرُ ممكنْ . لقد كان صديقاً حميماً لزوجي .

الكافلير ـ اعتقد انَّ هذه النظرةَ صائبةٌ . فهو يرىٰ انَّ واجبَ الصداقة ان لايتركَ ارملةَ صديقِهِ تعاني الوحدةَ تعاني الوحدةَ والحرمانْ . إنه يريدُ ان يجعلَ من حياتِها كلَّها سعادةً وبهجةً .

فرناندو (بغضب) ـ انا اعجبُ منكما .

الكافلير ـ ارجوا الاّ تغضبْ .

فرناندو ـ شكراً لكم ايها السادةُ . (يريد الخروج) .

المشهد السادس عشر وهو الاخير ـ دون امبروجيو وكاتب العدل والمذكورين

امبروجيو (يلتقي بفرناندو) ـ دون فلوريندو الى اين تذهب ؟

فرناندو ـ الى مدينتي مانتوفا .

امبروجيو ـ لكن اينَ زوجَتُك ؟

اوجينيا (الى دون امبروجيو) ـ اواثق انتَ مما تقولُ ؟

امبروجيو ـ طبعاً إن رايي في هذا سعادَتُكَ .

فرناندو ـ إنها لاتُريدني يا سيدي .

امبروجيو ـ لاتُـريدُك؟! مـا معنىٰ هذا؟! انحن هنـا لكي نلعبْ؟! كنتي العزيزة ، عليكِ ان تتبصري في امرِ مستقبلِكْ . إن فيه من المزايا ما لايمكن ان تكون في اي من هذين السيدين المحترمينْ .

اوجينيـا ـ لاتخفي على احـد خِصلَتُهُ الحميـدة (الى امبـروجيـو) لكن إسمعني جيداً . انا سيدةٌ لما ملكت يميني عليك الاّ تتمادىٰ بالتجاوز على حقوقي اما المشاعرِ النبيلة التي ابديتُها لك . لن احتملَ بعد الآن بخلَك .

امبروجيو (الى كاتب العدل) ـ ايها الدكتور ، لايمكنُ انْ نضَعَ ما اردْنا توثيقَهُ موضِعَ التنفيذْ ، لكنْ بالله عليك ضع جميعَ الترتيباتِ القانونيةِ التي بموجبها استطيعُ حمايةَ ممتلكاتي . بعد ان انفقتِ السيدةُ اوجينيا مهرها في شـراءِ الأشرطة الملونـةِ والملابس المـزركشة ، تـريد الآن ان تجردني تماماً من القليلِ الذي بقي لي .

اوجينيا (الى دون امبروجيو) ـ انت تثيرُ دهشتي ، يا سيدي .

امبروجيو ـ انا ايضاً مندهش من تصرفاتكِ يا سيدتي .

الكافليير ـ ارجو منكما الصمت قليلاً : لديَّ كلمتان فقط ، اريد ان اقولَهُما ثم انظرا فيما اذا كان بامكاني ان اضع الامور بشكلٍ يرضيكما .

امبروجيو (الى ناحية فرناندو) ـ هذا الشابُ المسكينُ يثيرُ شفقتي ايجوزُ ان يعاملَ من يحمِلُ هذه الصفاتِ الجيدةِ بهذا الشكل ؟

فرناندو ـ وَفِرّ على نفسكَ مثل هذا الكلامْ . أثيرُ الشفقة! لقد قـالتْ إنها لاتميلُ إليَّ ، وهذا يكفي .

الكونت ـ ارىٰ ان شجاراً سينشب بسبب السيـدة اوجينيا وارىٰ من الواجب التدخل لمساعَدتَها

الكافليير ـ لا . لن يكون هناك ايُ داعٍ للشِجارْ . إصغوا إليَّ جيداً من فضلِكم ان امبروجيو الطيب قد انفق الكثيرَ من مالهِ على زواج ولدِهْ فهل من الانصافِ ان نحطم ثرواَهُ بانتزاع مهر السيدة اوجينيا منه ؟

لن تبقىٰ السيدة اوجينيا ارملة وهي تكرَهُ كلَّ ما يُعكِرُ صفوَ الحياةِ ، كا الحِقد والشِجار وما يجرانِ وراءهما من نتائـج خطرة . لذا اقتـرحُ ان تتزوج السيدة اوجينيا الرجل الذي تُحبْ والذي لايحتـاج حاليـاً الى مهرها . اما بالنسبة الى المهرْ ، فانه يبقىٰ بيد السيد امبروجيو ما دام هو على قيد الحياة . وسوف يدر هذا المبلغ فائدة سنوية بنسبة قدرها اربعة بالمائة (٤٪) : وهذه الفائدة السنوية هي الاخرىٰ تضاف الى الاموال التي في حوزته . إن السيد امبروجيو يضمن عن طريق هذه الثروة شيخوخة صالحة ومريحة ، لكن في حالة وفاته ، تعود جملة راس المال الى السيدة اوجينيـا او ورثتِها . مـاذا تقول في هـذا الحـل ايهـا السيـدْ المبجـل امبروجيو ؟

امبروجيو الله .. الله .. على هذا الحل الجميل : إنه يقعُ في قلبي بـرداً وسلاماً .

الكافليير ـ وانت ايتها السيدة اوجينيا ماذا تقولينْ ؟

اوجينيا ـ وماذا تُريدني ان اقول في رايِ فارسٍ ثاقبِ الرايِ مِثلكْ .

الكافليير ـ اذا كنتم تجدون اقتراحي شريفاً لااعوجاج فيه ، فها انا ذا امامكم أُريد الزواجَ منكِ يا سيدتي وانا عازفٌ عن المهرْ .

الكونت ـ انا ايضاً استطيعُ ان اتقدمَ بمثل هذا الاقتراح الذي سيؤول نفعه للاحفاد . من الافضلِ ان ننتبه ونحرص على المال الذي يزدا سنة بعد اخرىٰ بفضل تراكم الفوائد . إن ما تقدم به الكافليير متوهمـاً إنه اصبح عبقري زمانِهْ ، استطيعُ انا ايضاً ان آتي بمثل فكرتِهْ .

الكافليير ـ ماذا قال عن كريستوف كولومبس ، مكتشف امريكا ، الذين جـاؤوا من بعده ؟ .. كم هـو سهـل اكتشـاف امـريكـا ؟ نحن ايضـاً باستطاعتنا ان نكتشفها ، اجابهم بشكلٍ اثار فيهم الخجل ولم ينبسوا بعد ذلك بكلمة واحدة . قال كولومبس : نعم ان اكتشاف امريكا سهل جداً كسهولة ايقاف البيضة بين القدمين . وانا اقولُ لكم (يتجه الى الكونت) ـ إن فضل الاكتشاف يعود لي .

امبروجيو ـ سُووا مشاكلكم فيما بينكم وتصرفوا كما يعجبُكم لكن إياكم ان تَمَسُّوا ثروتي بسوء ما دمت احيا .

الكونت ـ على السيدةِ ان تختارَ بحريتها .

اوجينيا ـ سيدي الكونت ، من الظلم ان لا أُقدِرَ ما تقدم به الكافليير من افكار وتوجيهات سديدة . لقد استطاع بفطنتهِ ان ينتشلني من التخبط الذي كنتُ اعيشُ فيه . لذا ارىٰ إنه يستَحقُ ان اكون لهْ .

الكافليير ـ شكراً لك يا سيدتي ، فانتِ حقاً مثال العقل والحكمة .

الكونت ـ بالنسبة لاختيارِكْ ، فانا لا اعتراضَ عندي عليه . لكنْ لو انَّ اختيارَكِ وقعَ عليَّ . لكنتُ قد قطعتُ علاقتي بالكافليـيرِ حالاً . لذا فـإن زواجَكِ منه ـ يعني بالنسبة لي ـ اني لنْ اراكِ بعد الآن .

الكافليير ـ اقولُها بصراحةْ ، وارجوا الاّ ازعجَكَ بصراحتي . لست حزيناً مثلك ، انا لستُ منغلقاً على العالم . انا ارحبُ بالناس الشرفاء إذا ما ودُوا التحدث إلىٰ زوجتي . انا اثِقَ بِكْ ، وإن مزاياكِ الطيبة لاتخيفني .

امبروجيو ـ هيا ايها الدكتور سَجل ووثق بشكل قانوني واضحْ :«مادمت انا احيا علىٰ هذهِ الارض ، لا اخافُ ان يَمَسُّني الضر ابداً .»

اما انتَ يا سيد فرناندو ـ إذهب الى مدينتكْ «مانتوفا» بالسلامة واصل دِراسَتـك لكن لاتنسىٰ ان تتزوج من امـراةٍ جميلة تعـطيـك الكثـير من الاطفال .

ايها الكافليير . إني اباركُ زواجَكَ من كنتي .

وانتَ ايها الكونت . إذا كنت قد فقدت مثلَ هذا الحظِ العظيمْ ذلك لأنه لايليقُ بِكْ ، لأنَّك بخيل .

---

١ ـ العنوان الاصلي للمسرحية هو (البخيل) الا اني رايت ان العنوان الجديد اكثر تعبيراً عن المسرحية وروح عصرنا

«المترجم»

سامي مهدي

محاكمة السيد حسونة المصباحي في ضوء مفهوم الانتحال

من منا اعتدى على الآخر؟ من منا أنصف هنري ميشو؟

بلغني اثناء انعقاد مهرجان المربد الشعري العاشر في بغداد اواخر تشرين الثاني الماضي (١٩٨٩) ان السيد حسونة المصباحي يتقوّل عليّ، ويدعي انني انتحلت مختارات شعرية لهنري ميشو كان قد ترجمها هو وقدمها عام ١٩٨٦ الى دار الشؤون الثقافية في بغداد قاصداً نشرها ضمن منشوراتها.

وحين بلغني هذا تملكتني الدهشة، ولكن لم يصدر عني اي ردّ فعل، وذلك ثقة مني بنفسي وبعملي وبما لدي من حقائق واضحة تدحض تقولاته جملة وتفصيلاً .فاكتفيت يومها بالقول لمن نقلها اليّ! ان هذه التقولات ادعاء فارغ وسخيف وباطل، وانني اتحدى المصباحي ان يسنده ببرهان.

غير ان المصباحي لم يكتف بالتقول. فلم يكد شهر يمضي حتى ارسل الى جريدة «الشرق الاوسط» رسالة مطوّلة كرر فيها التهمة واختلق لها بعض القرائن. فما كان من الجريدة الا ان تنشر الرسالة في عددها المرقم (٤٣٥) الصادر بتاريخ ١٥/١٢/١٩٨٩.

غير انني لم اعرف بالامر الا بتاريخ ١/١/١٩٩٠، ولم اطلع على مانشرته الشرق الاوسط الا بتاريخ ٢/١/١٩٩٠ ولكنني اطلعت قبل ذلك على نبذة بالمعنى نفسه نشرتها جريدة «الصباح» التونسية بتاريخ ٢٥/١٢/١٩٨٩ ، ورددت على ما جاء في هذه النبذة رداً موجزاً، ولكنه كافٍ ، فنشرته الصباح في عددها الصادر بتاريخ ١/١/١٩٩٠، اي في اليوم الذي علمت فيه بما نشر في الشرق الاوسط.

وبناء على شناعة هذه التهمة وما تنطوي عليه من نية سيئة مبينة هدفها الاساءة الى سمعتي والتشهير بي، وحرصاً مني على نظافة سمعتي التي يعرفني بها زملائي الادباء، العراقيون والعرب وكشفاً للحقائق وفضحاً للمصباحي الذي اقترن اسمه باكثر من فضيحة ادبية، قررت الرد على تهمته بتفصيل ، مع الاحتفاظ بحقي في مقاضاته بتهمة الادعاء الكاذب والتشهير الصريح، وتحميله مسؤولية كل ما يترتب على ذلك.

تقوم تهمة «الانتحال» التي وجهها المصباحي اليّ، وفق مانشرته الشرق الاوسط، على القرائن الآتية:

١ ـ انني كنت الخبير الذي كلفته دار الشؤون الثقافية في بغداد بمراجعة مختاراته.

٢ ـ انه لم يعثر على مسودة مختاراته في دار الشؤون الثقافية حين بحث عنها في مربد عام ١٩٨٨.

٣ ـ انني التقيت به في مربد عام ١٩٨٧ واثنيت على مختاراته بقولي له «تسلم يدك».

٤ ـ انني قصير الباع في الترجمة عن اللغة الفرنسية، وانه طويلها.

٥ ـ صعوبة ترجمة ميشو على واحد مثلي لانه «شاعر ميتافيزيقي صعب».

٦ ـ ان مختارات من شعر ميشو التي صدرت عن دار المامون في بغداد عام ١٩٨٩ هي «نسخة مشوهة» من مختاراته.

هذه هي القرائن التي قامت عليها تهمة المصباحي .فما هو نصيبها من الحقيقة؟

هذا هو الجواب:

١ ـ اقر بان دار الشؤون الثقافية قد احالت اليّ بتاريخ ١/٤/١٩٨٧ مسودة مختارات المصباحي طالبة مني «مراجعتها وتصويبها لغوياً وفكرياً، ثم إعادتها إليها.

ولقد قمت بمراجعة المسودة حسب الاصول وتصويب الاخطاء الظاهرة في لغتها، وكتابة ملاحظاتي حولها في تقرير ثم سلمت التقرير بنشرها (اكرر: مع التوصية بنشرها وذلك في بحر شهرين من تاريخ الاحالة.

ولو كنت ذا نية سيئة لتباطات في إعادة المسودة، او لادعيت فقدانها، او لاوصيت، وهذا ايسر بعدم نشرها ولكن هذا ليس من شيمي ولا من اخلاقي.

٢ ـ لاعلم لي بالقصة التي رواها المصباحي عن فقدان مسودة مختاراته . فالذي عرفته، وتاكدت منه، صباح يوم ٢٦/١٢/١٩٨٩ يفند هذه القصة.

فبناء على ما نشرته جريدة الصباح التونسية يوم الاثنين ٢٥/١٢/١٩٨٩ قمت صباح اليوم التالي بزيارة دار الشؤون الثقافية وتحريت بنفسي عن الحقيقة ،فوجدت مسوّدة المصباحي لدى الدار المذكورة. وتاكدت انها كانت قد نضّدت واجري عليها التصحيح الاول بتاريخ ١٨/٧/١٩٨٧، ثم اجري عليها التصحيح الثاني بتاريخ ٢٣/٧/١٩٨٧، ثم اجلت وركنت لسبب اجهله،سبب يتعلق حتماً بسياسة الدار وبرنامجها، وان كنت ارجح ان تهمة الانتحال التي وجهت الى المصباحي نفسه وتحدثت عنها بعض الصحف العربية كانت وراء هذا التاجيل!

وعلى اية حال مازالت المسودة موجودة لدى الدار المذكورة، وجميع المعلومات التي ذكرتها بشانها معلومات رسمية موثقة، وقد مكنتني الدار من الحصول على نسخة مصورة منها صباح يوم الثلاثاء ٢٦/ ١٢/١٩٨٩، وذلك لاقطع بها الطريق على المصباحي اذا ما فكر باجراء اية تعديلات عليها لاسناد ادعاءاته ولم لا؟ فالذي يتهم الناس جزافاً قد يلجا الى الغش والتزوير!

وهكذا يتضح ان قضية «فقدان» مسودته ليست صحيحة، او هي وهم وقع فيه، او انها غلطة موظف اراد ان يتخلص من إلحاحه ولكن المصباحي شاء ان يجعل منها قضية، وقرينة لتهمة باطلة، وهو يعرف جيداً انها باطلة.

٣ ـ ان المصباحي لم يكن يعلم باسم من احيلت اليه مسودة مختاراته لمراجعتها خلافاً لما ادعاه في مقالته المنشورة في «الشرق الاوسط». فتقاليد دار الشؤون الثقافية لاتسمح بافشاء اسماء من تستشيرهم من الخبراء والمراجعين. اما من اخبره فهو انا، واخباري اياه بانني مراجع مختاراته كان مبادرة مني خرجت على هذه التقاليد، ومن المؤكد انها كانت مبادرة حسن نية، ولو كان عندي اي قدر من سوء النية لما اخبرته في حينه.

ولست اذكر انني قلت للمصباحي عند اللقاء به «تسلم إيدك» كما جاء في ادعاءاته المنشورة في «الشرق الاسط» بل قلت له «انني انا نفسي كنت استعد لترجمة مختارات لميشو وان عمله اغناني عن ذلك، على الرغم مما لي عليه من ملاحظات واكدت له بانني اوصيت بنشرها..»، وعند ذاك فرح المصباحي وانطلقت اساريره وراح يحدثني عما صادفه من صعوبات اثناء الترجمة!

وهكذا نرى ان المصباحي لايتورع عن ان يكذب على الاحياء من اجل ان يقدم ادعاءاته الزائفة في حبكة منطقية.

٤ ـ اما ما تحدث به المصباحي عن طول باعه في اللغة الفرنسية فانني اجده حديثاً استعراضياً لامسوغ له، وهو لايثبت ان له هذا الباع الطويل في الترجمة والدليل على ذلك انه لم يتحفنا حتى الآن بشئ يعتد به من ترجماته!

ثم ان الترجمة عن لغة اجنبية تتطلب يسراً ومرونة ومكنة في اللغة العربية (اعني اللغة الادبية) والمصباحي لايكاد يملك من ذلك سوى ما يستطيع به كتابة مقالة صحفية عادية، او اجراء لقاء صحفي، وهذا هو اغلب انتاجه (الادبي).

واما تقولاته عن باعي القصير في اللغة الفرنسية فاقول:

عرفني زملائي الادباء العرب شاعراً اكتب الشعر منذ الستينات، وقد صدر لي حتى الآن ثماني مجموعات شعرية جعلت لي بين الشعراء العرب مكاناً ضاق او اتسع، وعلى هذا الاساس قامت سمعتي بينهم. اما الترجمة فلم امارسها الاّ على قلّة مارستها هاوياً لامحترفاً. فقد ترجمت في اوقات مختلفة نصوصاً شعرية عن الانكليزية ثم الفرنسية. وعلى الرغم من كثرة هذه النصوص وتنوعها، لم ادع في عالم الترجمة والمترجمين شيئاً. فقد كنت (ومازلت) اقدم ما اترجمه بصمت وتواضع، تاركاً للاخرين حق الحكم عليه، ومكتفياً منه بما يحققه لي من متعة الهاوي الذي يمارس هوايته، بعيداً عن اية نظرة نفعية: مادية كانت ام معنوية. فما احققه شاعراً اهم عندي بكثير مما احققه مترجماً.

لذلك لم اشعر يوماً باي شئ من مشاعر المنافسة، او الغيرة، او الحسد، تجاه اي مترجم. فكيف بانتحال ترجمته؟ واي كسب يحققه لي الانتحال ان فعلت؟ وهل للمنتحل من كسب سوى الفضيحة في عالم صغير كعالمنا؟ ان المصباحي نفسه يعرف ذلك جيداً. ففضائح الانتحال ما تزال تلاحقه وهو ما المح اليه على نحو غامض في مقدمة مقاله المنشور في «الشرق الاوسط».

ويبقى حديث المصباحي عن الباع الطويل والباع القصير في الترجمة بلا قيمة على المستوى الواقعي، لان الفيصل في هذا الامر ليس الادعاءات، بل ما يقدمه كلانا من نصوص مترجمة.

٥ ـ يصف المصباحي هنري ميشو بانه «شاعر ميتافيزيقي صعب» ولذلك يرى ان ذا باع قصير في الفرنسية مثلي لايستطيع النفوذ الى نصوصه!

واقول للمصباحي: ان الصعوبة مسالة نسبية فما هو صعب على المصباحي قد يكونسهلاً عليّ. وقد افهم من النصوص الشعرية ما لايفهمه، وانفذ الى ما لا يستطيع ان ينفذ اليه. والبرهان على ذلك ليس الادعاءات، بل الوقائع. فقد ترجمت اكثر من ثمانين نصاً من نصوص ميشو نشرت منها (٦٢) في مختاراتي. وقد وجدت لدي جميع من وصلت اليّ ترجماتهم من شعره ومنهم المصباحي، اخطاء، او هنات، او سهوات، اشرت اليها في مقدمة هذه المختارات. وقد كتبت لهذه المختارات مقدمة لم يكتب المصباحي مثلها، وانما اكتفي، في مختاراته بترجمة سطور عن ميشو مثبتة في غلاف كتاب.

وازيد على ذلك قول: ان نصوص ميشو ليست صعبة على شاعر حديث متمرس وقارئ متابع للشعر الاجنبي ومنه الشعر الفرنسي، وانما هي صعبة على الادعياء والمتطفلين على الشعر ونقده وترجمته. فنص ميشو ذو لغة نثرية صريحة ومباشرة، لغة معجمية من غير زيادة او نقصان. فهو يوظف المفردات بمعانيها الجارية في الحياة اليومية بلا زخرفة ولاتزيين، ولكنه يعطينا في الاخير رؤيا عجيبة ليس صعباً على مثلي النفوذ اليه، اذا كان ذلك صعباً على المصباحي نفسه.

٦ ـ اما ادعاء المصباحي بان مختاراتي «نسخة مشوهة» من مختاراته، فانه يحتاج الى براهين ملموسة. فالمصباحي لم يقدم في مقالته اي برهان ملموس يسند هذا الادعاء، وانما راح يتصيد في ترجمتي ما يعتبره خطا جاز عليّ، او لبساً وقعت فيه، او تصرفاً لم احسنه، وكانه نسي انه يتهمني بـ «الانتحال» وليس بـ «ضعف الترجمة»، وان تهمة «الانتحال» في حد ذاتها، بها حاجة الى براهين ملموسة غير البراهين التي تساق لاثبات «ضعف الترجمة».

اقول: ان المصباحي راح يتصيد في ترجمتي الاخطاء فحسب، فراح يقدم نماذج من (اخطائي) هي اقل عدداً من اصابع اليدين من كتاب يقع في (٢١٤) صفحة، نماذج مستخرجة من اربعة نصوص او خمسة وكل منها لايعدو ان يكون كلمة، او جملة قصيرة، وكلها قابل للرد والدحض ولا اقول النقاش. هذا في حين ان لديّ عليه عشرات الاخطاء الفاحشة والالتباسات المضحكة والتصرفات المخلة والتبجحات الزائفة، ناهيك عن السهو والاهمال والجهل باصول الترجمة والتاليف وهو ما سيرى القارئ نماذج كثيرة منه في ما سيلي من هذه المقالة، وهذه النماذج ليست سوى غيض من فيض.

هذه اذن هي القرائن التي استند اليها

المصباحي ليرميني بتهمة الانتحال وهي اما قرائن كاذبة كذباً مطلقاً، او متهافتة لااساس لها.

ولكن على الرغم من ذلك دعونا نستقصي التهمة استناداً الى مفهوم الانتحال.

يزعم المصباحي، كما ذكرت، ان مختاراتي «نسخة مشوهة» من مختاراته . ويفهم من هذا الزعم انني انني استوليت على مختاراته وعبثت بها لاخفي معالم انتحالي اياها. فلنتبين اذن هذا الامر تفصيلاً:

١ـ تتالف مختاراتي، كما اشرت سابقاً، من (٦٢) نصاً بين قصير وطويل، وتتالف مختاراته من (٤٠) نصاً فقط، اي ان مختاراتي تزيد على مختاراته في العدد بـ (٢٢) نصاً.

٢ ـ يبلغ عدد النصوص التي اتفق فيها اختيارنا (٢٧) نصا. وهذا يعني ان عدد النصوص التي ترجمتها ولم يترجمها المصباحي (٣٥) نصاً، اي يساوي ٨٥٪ من مجموع نصوصه الـ (٤٠).وهذا في حد ذاته دليل كاف لاسقاط تهمة الانتحال. فمن يترجم هذا العدد من النصوص بالاعتماد على نفسه وعلى مراجعه لايحتاج انتحال بضعة نصوص من غيره.

٣ ـ لقد نشر المصباحي (٢٠) نصاً من النصوص الـ (٤٠) باسمه الصريح قبل صدور محتاراتي المرة الاولى عام ١٩٨٧، والثانية اوائل علم ١٩٨٩، اي قبل صدور مختاراتي بتسعة اشهر او ثمانية، فماذا تبقى منها لينتحل من قبلي انا الذي نشرت في مختاراتي (٦٢) نصاً؟!

٤ ـ كتبت لمختاراتي مقدمة من (١٦) صفحة مطبوعة تناولت فيها شعر الشاعر، وسيرته الذاتية، والاسباب التي حدت بي الى ترجمة مختارات له، والترجمات التي سبقتني ورايي فيها..الخ، وقدم المصباحي لمختاراته بـ (١١) سطراً بخط اليد. وهذا يعني انني لم اكتف باختيار نصوص جاهزة وترجمتها، بل انني درست هذه النصوص دراسة خاصة واستقصيت سيرة صاحبها ، وهو مالم يفعله المصباحي الذي يدعي انني انتحلت مختاراته.

٤ ـ تضمنت مختلراته ببلوغرافيا عن الشاعر توقفت عند علم ١٩٦٦ في حين مات الشاعر علم ١٩٨٤ فحذف بذلك (١٨) علماً من نشاطه وسيرته. وهذه الببلوغرافيا ليست من اعداده هو، بل تسلمها جاهزة واجرى عليها تحريفات شوهتها كما سنرى!!

٥ ـ ذكرت في مقدمة مختاراتي عنوانات الكتب التي ترجمت عنها، وسنوات صدورها واسم الدار التي نشرتها، وهو مما تقضي به تقاليد الترجمة، في حين لم يفعل المصباحي ما فعلت ولم يشر اية اشارة الى مرجعه او مراجعه، وهذا امر يثير التساؤل ان لم نقل انه يثير الشبهات.

٦ ـ ترجمت مختاراتي من خمسة كتب من كتب الشاعر، ضمت اغلب ما نشره واهمه، وليس بينها سوى كتاب واحد من كتب المختارات، في حين رجح عندي ان المصباحي لم يترجم مختاراته الا عن كتاب واحد، وهو اصلاً كتاب مختارات، وهذا يعني انه لم يرجع الى «المراجع»، ولم يتعب نفسه في النظر والاختيار، بل اعتمد على اختيارات غيره!

في ضوء هذه الحقائق اتساءل: كيف جوّز المصباحي لنفسه الادعاء بان مختاراتي «نسخة مشوهة» من مختاراته؟ ومتى كانت المختارات التي تتفوق عدداً وتختلف نصوصاً، وتحرص على تقاليد الترجمة والتاليف واصول الاسناد والتوثيق «نسخة مشوهة» من اخرى اقل في عدد النصوص بكثير وليس لها ادنى حرص على تلك التقاليد والاصول؟

الجواب: نجده عند غير المصباحي حتماً! لعل المصباحي قصد بالانتحال شيئاً آخر هو تشابهنا في اختيار (٢٧) نصاً، على الرغم من انني اختلفت عنه وزدت عليه بـ (٣٥) نصاً. ولكن متى كان تشابه الاختيارات انتحالا؟!

ثمة اربعة مترجمين في الاقل ،ترجموا «ازهار الشر» لبودلير، واربعة آخرين ترجموا «الارض الخراب» لاليوت وخمسة ترجموا مختارات للوركا وكل هؤلاء تقاربت نصوصهم في قليل او كثير ،ولكن لم نسمع ان احداً منهم اتهم الآخرين بالانتحال.

وماذا في ان تتشابه بعض الاختيارات بين مترجمين اثنين او اكثر؟

ان مثل هذا التشابه احتمال كبير، بل هو امر حتمي ،مادام الشاعر المختار له واحداً، ومراجع الترجمة واحدة، وما دام المترجمون يتجهون علاة الى اهم نصوص المختار له واكثرها تعبيراً عنه وتمثيلاً لشعره. وليس ثمة مختارات لميشو، ولا دراسة نقدية عنه، الا وتحدثت عن «ريشة» تلك الشخصية الشعرية الفريدة التي خلقها للتعبير عن موقفه من العالم الواقعي. وعن هذه الشخصية كتب ميشو (١٣) نصاً ترجمتها جميعاً، في حين ترجم المصباحي (٨) نصوص فقط ونشرها في مجلة «المقدمة» منذ عام ١٩٨٧ . وهكذا تشابهت (٨) اختيارات بيني وبين المصباحي من الاختيارات الـ (٢٧) المتشابهة.

وثمة مجموعة اخرى من نصوص ميشو تحمل عنوان احدها، وهو «بين مركز وغياب». وتتكون هذه المجموعة من (١٧) نصاً تمهد لشخصية «ريشة»، وهي عندي تمهد للمرحلة الوسيطة من نشاط ميشو الشعري. ولذلك ترجمتها جميعاً ،غير انني اسقطت ثلاثة منها في ما بعد، واكتفيت بـ(١٤) نصاً، في حين اكتفى المصباحي بـ (١٠) نصوص منها. وهكذا تشابهت (١٠) اختيارات اخرى من الاختيارات الـ (١٧) المتشابهة.

فاذا كان هذا هو سبب تشابه (١٨) اختياراً من الاختيارات الـ (٢٧) المتشابهة فهل يحق للمصباحي ان يتهمني بالانتحال؟ وماذا يقول عن الـ (٣٥) نصاً التي ترجمتها ولم يترجمها؟

او لعل المصباحي قصد الانتحال تشابه ترجمة النصوص الـ (٢٧) التي اتفقت لكلينا ترجمتها. ربما ولكن تشابه ترجمة النصوص هنا احتمال قائم، مادام النص واحداً. فالمترجم الدقيق لايخترع مالم يقله النص، بل يحرص على نقله نقلاً اميناً. (وانا شخصياً احرص على حرفية النص) بقدر ما تسمح به مرونة اللغة المترجم اليها.

وبمناسبة صدور ترجمة جديدة لازهار بودلير قدمها الشاعر خليل الخوري قمت، على سبيل الاستمتاع والاستفادة ،بمقارنة بعض القصائد بمثلاتها في ترجمة محمد عيتاني وترجمة ابراهيم ناجي، في ضوء النص الفرنسي، فوجدت الشبه كبيراً جداً بين نصوص الاول (خوري) ومقابلاتها في نصوص الثاني (عيتاني) في حين وجدت في نصوص الثالث (ناجي) اختلافات ملموسة. ولكنني لم

اجوّز نفسي، ولا اجوّز لغيري، الادعاء بوجود انتحال. ذلك ان الانصاف يقول: ان ناجي كان اكثر الثلاثة تصرفاً في الترجمة، وان عيتاني كان اقل تصرفاً منه بكثير في حين ان خوري كان اكثرهم اقتراباً من النص الاصلي ووفاء له فضلاً عن مزايا اخرى.

اريد ان اقول: ان القول بالانتحال في الترجمة هو تعسف اصلاً. فالترجمة عمل لايتحقق فيه الانتحال الا اذا تطابقت النصوص تطابقاً كاملاً. في حين ان المسافة بين نصوص ترجمتي ونصوص ترجمة المصباحي بعيدة، بل اكثر من بعيدة، بعد العبث عن الترجمة، كما سنرى في واحد من الامثلة.

ولكن، على الرغم من ذلك، اقول: اذا كان المصباحي قصد بالانتحال تشابه ترجمة النصوص السبعة والعشرين بيننا، فلمَ لم يرنا اوجه هذا التشابه؟ ولماذا صرف همه الى «تصيد اخطاء، خيل اليه انني قد وقعت فيها، بدلاً من ان يصرف همه الى «اجراء مقارنات» بين نصوص كاملة ليرينا كيف وقع الانتحال؟ ام ان في ذلك فضيحة اخرى له ولكن من نوع آخر؟

مرة اخرى اقول: ان الانتحال تهمة تحتاج الى براهين ملموسة تثبت وقوعه، وكل ما فعاله المصباحي هو انه حاول إثبات ان ترجمتي ضعيفة وهي محاولة خائبة في حد ذاتها كما سنرى.

ودعونا الان نسال المصباحي: ما قيمة انتحال مختارات نصفها منشور باسمه الصريح، واطلع عليه الوسط الادبي، فحسب له وعليه؟

قلت: ان مختارات المصباحي تتالف من (٤٠) نصاً. غير انه قد نشر (٨) من هذه النصوص في مجلة «المقدمة» التي كانت تصدر في باريس «عدد بلا رقم ولا تاريخ، ولكنه اعتبر العدد الاول وقد صدر في ربيع عام ١٩٨٧) ثم نشر (١٢) نصاً آخر في مجلة الاقلام (العدد ٢/شباط ١٩٨٩) وبذلك بلغ مجموع النصوص المنشورة (٢٠) من (٤٠) فهل من جدوى بعد ذلك من الانتحال؟

ولو كنت من الباحثين عن «امجاد» صغيرة من هذا النوع اما كان يكفيني ان يظهر اسمي على غلاف مختاراته «مراجعاً»، حتى اقوم فانتحل ترجمته؟

هانحن قد قلبنا تهمة المصباحي على جميع وجوهها واحتمالاتها، وناقشنا جميع قرائنها، وتبين لنا انها تهمة باطلة، وان قرائنها كاذبة كذباً مطلقاً، او متهافتة لا اساس لها. ولكنها كانت على ما بدا له، كافية للانتقام مني والاساءة الي، والإضرار بسمعتي والاشتهار على حسابي، بادعاءات زائفة ينشرها في صحيفة واسعة الانتشار تصدر خارج الوطن العربي، فلا اعلم بما نشره وروّجه الا بعد ان تاخذ التهمة مدى من الانتشار في الاوساط الادبية العربية.

ولكن لماذا يفعل المصباحي كل ذلك، بكل هذا الغيظ، وكل هذه الرغبة في الانتقام التي بلغت حد الطعن في الامانة؟

ربما لم يكن ثمة سوى سببين اثنين!

اولهما: صدور مختاراتي قبل مختاراته، وطغيان جهدي على جُهده وفق كل الاعتبارات والمقاييس.

وثانيهما: الانتقادات التي وجهتها الى مانشره من نصوص مختاراته في مجلة الاقلام العراقية (عدد شباط ١٩٨٩) وذلك في مقدمة مختاراتي التي صدرت بعدها بثمانية شهور.

ولكن، اهذان سببان كافيان لكل هذا الغيظ؟

كلا.. على الاطلاق.

لقد كنت انبل من المصباحي حين اوصيت بنشر مختاراته على حساب مشروعي.

وكنت انبل منه حين قبلت بان يثبت اسمي «مراجعاً» لمختاراته رغم مالي من ملاحظات عليها.

وكنت انبل منه حين ابلغته بانني «مراجع» مختاراته.

وكنت انبل منه حين انتظرت صدور مختاراته طول سنتين قبل ان اقدم مختاراتي الى دار المامون.

وكنت انبل منه حين لم احاول احباط مختاراته بنشر نصوص من مختاراتي خلال تلك المدة بل اكتفيت بنشر مسرحية من فصل واحد فحسب في مجلة الاقلام (عدد آب/١٩٨٩) وهي مما لم يختره المصباحي اصلاً. هكذا كان موقفي، فقابلني بهذا الجحود.

ولست ادري لم كان المصباحي ينتظر-ان اثني على نصوصه التي نشرها في مجلة الاقلام وهي لاتستحق الثناء الذي يريد. ان ثناء كهذا كان سيكون مجانياً، ومجاملة اخوانية لاقيمة لها، ولست ممن يتعاطون هذا النوع من الثناء.

ولكن المصباحي يجهل، على ما يبدو، تقاليد الترجمة والتاليف، والاّ لما انتظر مني هذا الثناء، ولما اعتبر انتقاداتي الموجهة الى نصوصه صادرة عن «سوء نية، و «عدوانية مبدئية». انني عرضت في مقدمة مختاراتي لجميع ما اعرف من ترجمات قام بها آخرون قبلي، فانتقدت هنا واثنيت هناك. وكان من سوء حظ المصباحي انه من هؤلاء وان مانشره من نصوص يستحق الانتقاد استحقاقاً كاملاً ولايستحق اي ثناء. فكيف؟

لقد قلت في النصوص التي نشرها المصباحي في مجلة الاقلام انني لاحظت فيها «ركة في اللغة، وافتقاراً الى الدقة، ويبدو ذلك على اوضحه في ترجمة قصيدة «اكتب اليك من بلد بعيد». ففي هذه الترجمة خلط في الضمائر وتصرف في النص «ودمج مخل في بعض المقاطع، واغفال للمقطع الاخير، المقطع الثاني عشر، وهكذا ظهرت القصيدة بتسعة بدلاً من اثني عشر مقطعاً».

هذا ماقلته في هامش مقدمة مختاراتي التي صدرت في اواخر عام ١٩٨٩، ويشهد الله ان هذا صحيح كله، ودقيق في صحته، والمصباحي يعرف ذلك جيداً. بل انني قد تسامحت مع المصباحي فيه، وغضضت النظر عن كثير غيره، فقصرت اشاراتي على قصيدة واحدة ولم اشر الى غيرها، ولو كان ما فعلت صادراً عن سوء نية لتناولت جميع القصائد المنشورة وفضحته.

ايريد المصباحي ان اعطيه دليلاً؟ اذن سافعل:

١ - في قصيدة «ذكريات»، اسقط المصباحي، او سقط منه سطران هما السطران ٢١،٢٢.

٢ - في قصيدة سلسلة جبال لوس انداس (هكذا ترجم العنوان) اسقط ثلاثة اسطر هي الاسطر ٨و٩و١٠.

ارجو الا يتصور احد ان هذه الاسطر يمكن

ان تكون قد سقطت اثناء الطبع فيلقي بالمسؤولية على مجلة الاقلام، لابل هي غير موجودة في مسودة مختارات المصباحي اصلاً فليرجع اليها!

واظن ان اسقاط سطور من قصيدة في ترجمة ،عمل يوصف بانه افتقار الى الدقة ،ام ان للمصباحي رأيا آخر؟

٣ ـ قصيدة «اكتب اليك من بلد بعيد» جاءت في صيغة رسالة تكتبها امراة الى رجل، وهي كذلك في جميع مقاطعها، غير ان المصباحي جعل الخطاب في مقطعين من تلك المقاطع موجهاً من رجل الى امراة وبذلك بدت القصيدة وكانها حوار بين اثنين وليس رسالة من طرف الى آخر. فعل المصباحي ذلك في المقطع رقم (٢) والمقطع رقم (٧).. والاخير برقم (٨) في "الاقلام"! ماهذا؟ ماذا يسميه المصباحي؟ انا اسميته «خلطاً في الضمائر» فهل له اسم آخر عنده؟!

حسن لاقدم المصباحي نماذج اخرى، وساختارها من قصيدة واحدة هي قصيدة «ذكريات» نفسها التي اسقط منها سطرين:

١ـ في السطر (٦) من القصيدة ترجم المصباحي عبارة en quelque manie're بعبارة «الى حدّ ما» والصحيح هو «على نحو ما» او «من بعض الاوجه».. الخ.

٢ـ وفي السطر (١٢) ترجم المصباحي كلمة ailleurs بـ «شئ آخر» والصحيح «مكان آخر».

٣ ـ وفي السطر (٢٩) ترجم المصباحي عبارة une feuille de bananier بـ «شجرة الموز» والصحيح ان يترجمها بـ «ورقة شجرة الموز».

٤ ـ وفي السطر (٣٢) ترجم المصباحي عبارة: aune promesse alongue 'ech'eance بعبارة «موعد آجل» والأدق ان يترجمها بـ «وعد طويل الأجل».

٥ ـ وفي السطر (٣٥) ترجم المصباحي عبارة: versant oppos'e de la montagne بعبارة «على الجانب الآخر من الجبل» والادق ان يترجمها بعبارة «على السفح...». versant تعني «السفح» وليس «الجانب»..

كل هذا حصل في قصيدة واحدة والمصباحي يغضب من وصفي ترجمته هذا النص، وغيره مما نشره في مجلة الاقلام بالافتقار الى الدقة، ويذهب به الغضب حد التباهي بطريقة تعلمه الفرنسية، والتعريض بمعرفتي بها، واعتبار ذلك قرينة لتهمة باطلة يوجهها الي!

زيادة على ماتقدم ان المصباحي الذي يتهمني بانتحال مختاراته لم يطلع اصلاً على الكتب التي نسب مختاراته اليها، وانما ترجم المختارات جاهزة من كتاب مختارات. لقد اشرت الى هذا من قبل، والان اعطي البرهان.

فهو مثلا لم يطلع على كتاب «اكوادور» وتظاهر، على الرغم من ذلك، بانه مطلع عليه. اما برهاني على ذلك فيعتمد على اساسين:

١ ـ السطر الاخير من قصيدة «ذكريات» التي سبقت الاشارة اليها هو : By, toi qui 'etais ma By هذا السطر ترجمة المصباحي على النحو التالي: Byانت الذي كنت Ma By والمضحك في هذه الترجمة ان المصباحي لم يعرف ماهية Byهنا.

فعلى الرغم من ان سياق الجملة يشير انه اسم علم مؤنث بدلالة (Ma) استخدام المصباحي له في الجملة الاسم الموصول (الذي) بدلا من (التي)!

والادعى الى الضحك ان المصباحي ابقى الاسم بحرفه اللاتيني بدلاً من تعريبه الى «باي» وقد اضطره هذا الى الوقوع في مفارقة مضحكة هي الاخرى وهي الابقاء على (ma) من دون ترجمة. فبدلاً من ان يترجم ma—By بكلمة «بايي» ابقاها كما هي بحرفها اللاتيني في النص العربي، فاية ترجمة هذه؟!

لكن ما الذي اوقع المصباحي في هذه المفارقات؟

اوقعه فيها انه لم يطلع على كتاب «اكوادور» ولم يقراه فلو اطلع عليه وقراه حتى النهاية لعرف ان (By) هو اسم فتاة. وقد ورد ذلك في الصفحتين ١٧٠ و ١٧١ من نسختي الخاصة وهي نسخة من طبعة ١٩٦٨ الصادرة عن دار «غاليمار».

٢ ـ التصق بقصيدة سلسلة جبال لوس انداس التي مر ذكرها جزء من قصيدة اخرى من دون ان يدري المصباحي.

فقصيدة سلسلة جبال لوس انداس تنتهي (كما هو الامر في كتاب اكوادور) بالسطر (والجسم الاجنبي بكامله). اما عند المصباحي فهي لم تنته هنا، بل التصق بها الجزء الاخير من

قصيدة «الوصول الى كويتو» ولو ان المصباحي اطلع على كتاب «اكوادور» وترجم هذا النص لما وقع في هذه المفارقة.

(بامكان المصباحي ان يتاكد من ذلك بالرجوع الى ص٣٣ وص ٣٤ من كتاب اكوادور من الطبعة التي مر ذكرها).

والآن: أليس هذا، في حد ذاته «دليلاً على انني لم انتحل من المصباحي شيئاً، وانما اعتمدت في ترجمة مختاراتي، على نفسي بالاستناد الى مراجعي الخاصة بعكس المصباحي»؟!

وبعد هذا كله، اينبغي للمصباحي ان يغضب اذا ما وصفته، او وصفت ترجمته، بالافتقار الى الدقة، ولا اقول انعدامها؟

حسن ساعطيه برهاناً آخر. فالمصباحي الذي تبجح في مقالته بأنه تعلم الفرنسية منذ الصف الثالث الابتدائي، وانه قرأ الشعراء الفرنسيين الكبار في الجامعة التونسية، واختص فيها بدراسة الآداب الفرنسية (يقصد انه حصل على الليسانس!) هذا المصباحي تبين انه لايعرف شيئاً عن الكتب الاولى ـ التي اصدرها الشاعر الذي ترجم له مختارات من شعره واتهمني بانتحالها. بل هو لم يقرأ شيئاً ذا بال عن سيرته، ولذلك وقع في اوهام مضحكة في الببلوغرافيا التي ضمها الى مختاراته، كيف؟!

حين شرع المصباحي بترجمة هذه الببلوغرافيا وجد فيها ان ميشو نشر اربعة اعمال قبل كتابه «اكوادور» هي: «حالة جنون» و«الحلم والساق» و «خرافات الاصول» و «من كنت» فتوهم انها جميعا مجموعات شعرية، والحال انها ليست كذلك. فـ «حالة جنون» نوع من رواية، و «الحلم والساق» دراسة جول الحلم، و«خرافات الاصول» احدى عشرة اسطورة، والكتاب الوحيد من الكتب الاربعة الذي يعتبر شعرياً هو رابعها في الترتيب واعني كتابه «مَن كنت».

ولكي يبدو المصباحي عليماً واسع الاطلاع في موضوعه (أليس هو الذي تخصص في الآداب الفرنسية؟) ادعى ان الكتب الاربعة صدرت عن دار الاسطوانة الذهبية، في حين ان المقصود هو «الاسطوانة الخضراء» Le disque vert ولذا سمّى بعضهم (جان باتيست بارونيان) هذه الفترة من نشاط ميشو بالفترة الخضراء La p'eriode verte .

والاسطوانة الخضراء «مجلة» وليست «داراً» للنشر، وما كان لها دار للنشر. وقد احتجبت عام

١٩٢٥ لاسباب مالية، بعد ان نشر فيها ميشو اولى كتاباته، واعني اعماله الثلاثة الاولى التي سبق ذكرها وكتابات اخرى. ولست ادري كيف حوّل المصباحي «المجلة» الى «دار نشر» ولا كيف حوّل «الاسطوانة الخضراء» الى «الاسطوانة الذهبية» . لعل الاسطوانة الخضراء جفت بين يدي المصباحي فاصفرت فبدت كالذهب، ولكن هذا ما لا اعلمه.. وفوق كل ذي علم عليم!!

هذا نزر قليل مما لدي عن دقة المصباحي وغزارة علمه ومعرفته باللغة الفرنسية. اما عن ركة لغته العربية فلدي قائمة طويلة باغلاطه النحوية والاملائية، ناهيك عن الاخطاء التعبيرية، والصياغات المفككة. ولو كنت أريد التنكيل به، ومقابلته بالمثل «لنشرتها، ولتطل هذه المقالة ما تطول.(٢)

بقي شئ آخر هو هذه «الشطارة» التي ابداها المصباحي في البحث عن اخطاء في ترجمتي، في مقابل العجز المطلق عن اثبات تهمة الانتحال التي وجهها الي.

وقبل ان افند ماجاء به في مقالته، لابد من أن اؤكد حقيقة هي: ان الترجمة عمل يحتمل قدراً من الاجتهادات والاختلافات وتعدد الآراء، كما يحتمل الخطأ والسهو وسوء القراءة «وان المراجعات والاستدراكات والتصويبات تقليد مألوف في عالم الترجمة، بل هو تقليد ضروري لها، لانه يهذبها وينشطها .فليس معيباً ان يخطئ مترجم او يسهو او يجتهد ولا انتقاصاً ان يصوّب له من يصوّب او يستدرك عليه من يستدرك.

ولكن يبدو ان المصباحي لا يعرف هذا التقليد، او انه لايفهمه، لكونه طارئاً على عالم الترجمة وتقاليده. ولذلك يعتبر هذا التقليد انتقاصاً منه حين يكون هو المقصود به، ويتخذه سلاحاً للطعن والانتقام حين يكون المقصود به غيره. فقد غضب وثار حين سجلت ملاحظاتي على ترجمته وراح يشكوني الى اصدقائي ومعارفي، في حين سارع الى استخدام الاستدراك والتصويب سلاحاً للانتقام مني حين ظهرت مختاراتي وطفت على مختاراته.

لا اقول هذا تسويغاً لاخطاء قد اكون وقعت فيها في ترجمة المختارات، بل اقوله لكي افند «تصويبات» المصباحي واستدراكاته واثبت انني كنت انا المصيب وانه لم يكن مخطئاً فحسب، بل كان ظالماً ومتعسفاً ايضاً، وهذا هو شأن المتهور دائماً!

١ ـ يأخذ عليَّ المصباحي انني ترجمت اسم الشخصية الشعرية التي خلقها ميشو (Plume) الى (ريشة) فهو يرى ان هذا الاسم اسم علم، وان اسم العلم لايترجم.

واقول : صحيح من حيث المبدأ العام ان اسم العلم لايترجم، ولكن هناك حالات خاصة في النصوص الادبية قد تستدعي ترجمة حتى اسم العلم، لاسيما حين تكون لهذا الاسم دلالة مقصودة. أماPlume عند ميشو فهو ليس اسم علم بالمعنى العادي. فهو ليس شخصية واقعية، ولا شخصية روائية، بل شخصية شعرية، توقفت عندها، وحللتها في مقدمة مختاراتي. وقد كان لميشو قصد حين اختار لشخصيته هذه اسمها المحدد Plume ، ولم يختر لها اي اسم من الاسماء المتداولة. فلهذا الاسم دلالة، وميشو اراد ايصال هذه الدلالة عن طريقه، وقيامي بترجمته الى «ريشة» هدفه ايصال الدلالة التي ارادها ميشو الى القارئ العربي. وهكذا يتبين ان المخطئ هو المصباحي نفسه حين لم يترجم هذا الاسم في مختاراته وحين احتفظ به بحرفه اللاتيني!

ولست وحدي من ترجم اسم Plume الى ريشة. فقد فعل ذلك قبلي مترجما كتاب «بانوراما الادب الفرنسي الجديد» لغايتان بيكون، كما فعله الشاعر خليل خوري. اما اذا كان المصباحي لم يطلع على ذلك، ويتهمني فوق ذلك، بالانفراد بهذا الامر دون سائر من ترجم لميشو، فهذا يدل على مدى معرفته واحاطته بموضوع مختاراته!!

«وبالمناسبة ان اسم مجموعة القصائد التي كتبها ميشو عن هذه الشخصية هو Un certain Plume وليس كما جاء في مقالة المصباحي Un certain monsieur plume وهذا دليل آخر مهما صغر، على دقته!!)

٢ـ يستنكر المصباحي انني ترجمت كلمة tiens ومعناها الحرفي (خذ) بكلمة (عجباً). فهو يرى ان الكلمة لاتحمل معنى التعجب.

واقول: ان هذه الكلمة، في السياق الذي وردت فيه في نص ميشو، تحمل معنى التعجب، وان الفرنسيين يستعملونها كثيراً بهذا المعنى في حياتهم اليومية، وكثيراً ما يلجأ قائلها الى تكرارها لتشديد معنى التعجب.

فاذا كان المصباحي يجهل هذه الحقيقة فهذا لايعني انني اخطأت واذا كنت قد اجتهدت وترجمتها بـ (عجباً) فلانها لاتترجم بأفضل من ذلك، ولي في هذا فضل الاجتهاد على المصباحي الذي اغفلها في ترجمته ولم يحاول ان يعثر على معنى ملائم لها.

٣ ـ ويعترض المصباحي على ترجمتي كلمة mysterieux بكلمة (غامض) وهو يقول انها تعني (غريب).

واقول له: لا، ان ترجمتها بكلمة (غامض) ادق وأصوب بل هو الصواب عينه.

٤ ـ ويعترض المصباحي ايضاً على ترجمتي الفعل splaindre بكلمة (يتذمر) وهو يرى ان الاصوب ان تترجم بكلمة (يشتكي).

واقول له: ان هذا الفعل يعني (التذمر) و (التشكي) والمعنيان متقاربان، وكلاهما يفيد الآخر، وان اعتراضه هذا ليس اكثر من حذلقة فارغة، وان شاء فليتأكد.

٥ ـ ويرفض المصباحي ترجمتي الجملة Emportez — moi بجملة (اخطفني) ويرى ان الصحيح ان تترجم بجملة (احملني).

واقول : ان ترجمتي هي الصحيحة وان ترجمته خاطئة، بل ان ترجمتي اضافة الى صحتها، اكثر انسجاما مع سياق شعري غنائي كما هو الحال في قصيدة ميشو.

ومادام المصباحي يعيرني بالقواميس، فانني اقترح عليه ان يتنازل هذه المرة فيراجع قاموساً «بدل ان يترفع هذا الترفع الفارغ فيقع في الغلط كما وقع.

٦ ـ في نص «ريشة يسافر» يقول هنري ميشو:

Et si, la nuit, on lui refuse un lit: 'Quoil vous n'etes pas venu de si loin pour dormir, non? Allons, prenez votre malle et vos affaires c'est le moment de la journ'ee ou l'on marche le plus facilement'.

Bien, bien , oui....certaine ment. C'e'tait pour rire, naturellement¾ Oh oui, par Plaisanterie'. Et il rapart dans lanuit obscure.

لقد ترجمت هذا النص بالآتي:

«واذا مارفضو ان يعطوه سريراً في الليل: «ماذا! انت لم تأت من مكان بعيد لكي تنام، هيا، خذ حقيبتك وأشياءك، انه الوقت من النهار الذي يمشي فيه المرء باكثر ما يمكن من السهولة.»

«طيب !طيب! اجل..اكيد. كان ذلك

للضحك طبعاً. اوه أجل.. كان مزاحاً»

ويمضي في الليل البهيم.

اما المصباحي فترجمة كما ياتي:

«واذا ما رفضوا اثناء الليل ان يمنحوه فراشاً صارخين «ماذا؟ هل اتيت من بعيد لكي تنام؟ هيا خذ حقائبك وأشياءك، انها انسب فترة في النهار للمشي باكثر سهولة»

«طيب طيب. انتم تمزحون ولاشك!...انتم تمزحون» ثم ينطلق في الليل الحالك.

هكذا اذن ترجمها كل منا. غير ان المصباحي لاحظ ان جملة «ويمضي في الليل البهيم»غير موجودة في كتابي فراح يتساءل عن اسباب (اهمالها) او (التغافل عنها). وهو على حق «وليس لدي من عذر سوى القول انها سقطت اثناء الطبع.

ولكن المصباحي ما يلبث ان يعلق فيقول:

«اما بالنسبة لترجمة الفقرة فان القارئ بامكانه ان يتنبه وحده الى ان السيد سامي مهدي اقتصر على اضافة بعض العبارات من ترجمتي او احذفها حتى تبدو ترجمته مغايرة لها».

ثم يضيف هذا «الاجتهاد» من جانب السيد سامي مهدي على هذه الفقرة بل على اغلبية النصوص تقريباً».

الحمد لله ..واخيراً وجد المصباحي ضالته؛ وجد برهاناً على التشويه والانتحال! فهو يعتبر التقارب بين هاتين الترجمتين انتحالاً، ويعتبر الفوارق بينهما تشويهاً متعمداً، وهو يعمم هذا الحكم «على اغلبية النصوص تقريباً».. ولكن من غير برهان.

وتعليقاً على ذلك اقول:

لسنا وحدنا (انا والمصباحي) من ترجم هذا النص «فقد حدث ان ترجمه الشاعر خليل الخوري قبلنا ونشره في العدد ٣/آذار/ ١٩٨٥ من مجلة الاقلام العراقية. وهذا هو النص بترجمة خليل:

«ماذا ! انت لم تأت من بعيد حتى تنام. اليس كذلك؟ هيا خذ حقيبتك وأشياءك، انها الفترة من النهار التي يسير فيها المرء باكثر ما يمكن من السهولة».

ـ حسناً حسناً، اجل اكيد كان ذلك للضحك طبعاً اجل كان ذلك مزاحاً»

والآن يستطيع القارئ ان يقارن بين الترجمات الثلاث، وعندئذ سيلاحظ التقارب الكبير في ما بينها.وسبب هذا التقارب يدركه كل من يعرف الفرنسية وهو ان لغة هذا النص، وأغلب نصوص ميشو، لغة نثرية خالصة، لغة معجمية وليست استعارية ولغة كهذه وفي هذا النص بالذات، لاتحتمل الا القليل جداً من الاجتهاد والتصرف عند الترجمة، والا ابتعد المترجم عن النص واستنزف جانباً من محتواه الدلالي. وبقدر تعلق الامر بي فاني افضل التمسك بحرفية النص حيثما امكن، وهكذا فعلت عندما ترجمت ميشو.

اذن ، فما اعتبره المصباحي «تشويهاً متعمداً» هو في الحقيقة وفاء للنص وتمسك بحرفيته حد التشبث بادوات الوقف والترقيم. وهذا يختلف «طبعاً» عن عبث المصباحي وتصرفه الذي لامسوغ له في الترجمة.

فمن عبث المصباحي مثلاً انه اضاف كلمة «صارخين» وهي غير موجودة في النص، وذلك ليوضح للقارئ ان ما سيأتي بعدها مقول القول. وهذه عادة من عادات المصباحي في الترجمة اعني الاضافة الى النص (الشعري) بقصد ايضاحه او تفسيره.

ومن عبث المصباحي انه بدلاً من ان يقول «حقيبتك» كما جاء في نص ميشو، جوّز لنفس الجمع فقال «حقائبك». وبدلاً من ان يقول «اجل ..اكيد» قال «هذا صحيح». وبدلاً من «كان ذلك للضحك طبعاً» قال المصباحي «انتم تمزحون ولا شك». وبدلاً من «اوه أجل.. كان مزاحاً» كرر المصباحي القول «انتم تمزحون». وكل هذا حدث في فقرة من خمسة اسطر!

وهكذا يبيح المصباحي لنفسه ان يغير في مفردات النص، فيتصرف ويختصر من دون مسوغ، فأدى ذلك الى تضييع هدف الشاعر من كتابة نصه بالطريقة التي كتبه بها. فقد اراد ميشو بهذه الطريقة ان يوحي لنا بارتباك «ريشة» و «وداعته» و«استسلامه». اما المصباحي فقد جعل النص (بطريقته في الترجمة) وكأنه حوار بين انداد، لقد عبث المصباحي بنحو النص ففرط بنحو الشعر «كما يقال بلغة البنيويين.

والآن «بعد هذه الرحلة الطويلة المزعجة مع المصباحي اترك للقارئ ان يستنتج في ضوء كل ما قدمته من حقائق، وكل ما ابديته من ملاحظات على ترجمة المصباحي، ما اذا كنت في حاجة الى انتحال شئ منه؟!

ثم انعطف الى المصباحي لأساله امام ضميره، وامام القارئ، من منا كان اقدر على النفوذ الى نصوص ميشو واستيعابها، والتعامل معها، في الترجمة «بامانة وحرص؟!

ومن منا تمسك بتقاليد الترجمة وعمل بها، واحترم الشاعر والقارئ باحترامه هذه التقاليد؟

واخيراً من منا اعتدى على الآخر؟

اقول للمصباحي ما كانت تقوله العرب في حالة كهذه: لو ذات سوار لطمتني!

بغداد ١٩٩٠/١/٨

هوامش

١ ـ نشر ردي على رسالة المصباحي التي نشرتها جريدة الشرق الاوسط في الجريدة نفسها وذلك في عدديها الصادرين بتاريخ ١٩٩٠/١/١١ و ١٩٩٠/١/١٢.

٢ ـ اتهم كاتب سعودي السيد المصباحي بانتحال قصة منه، ثم ظهر في ما بعد ان كليهما قد انتحلها من كاتب اجنبي!! وحسب ان اتهام واحداً مثلي بالانتحال سيبرئ ساحته .

٣ ـ لست وحدي من حكم على ترجمات المصباحي بعدم الدقة وعدم الوفاء للنص الاصلي، بل ثمة غيري ايضاً. فبتاريخ ١٩٩٠/١/٢ نشرت جريدة القادسية العراقية مقالاً للسيد فاروق علي عمر انتقد فيها مختارات قصصية نشرها المصباحي في كتاب بعنوان (قصص عالمية) نقداً لاذعاً وكشف نماذج من اخطائها. وجاء في ختام هذا المقال ما ياتي:

«وهناك اخطاء اخرى (للمصباحي) غضضت الطرف عنها مثل: حذف مقاطع معينة ،او ترجمتها بعكس الاصل، وتلخيصها، وكان المترجم يصبوا الى ان يصبح بليغاً فيوجز»!! هذه هي اذن دقة المصباحي، وهذه هي طريقته في الترجمة.

تعقيب

شكر حاجم الصالحي

كشاف الدراسات الأدبية والنقدية* الحديثة في العراق

قرات في العدد المزدوج ١١ و ١٢ لعام ١٩٨٩ من مجلة الاقلام، الكشاف الذي اعدّه الاستاذ علي حسين حداد عن الدراسات الادبية والنقدية الحديثة في العراق، وقد سررت لما احتواه من معلومات قيمة تقدم للقارئ تفاصيل النتاج النقدي الذي اسهم فيه مبدعو الوطن منذ عشرينات هذا القرن حتى نهاية العام ١٩٨٩، واضافوا من خلاله ثراءً معرفياً كبيراً، مما يستحق الثناء، فقد حرص معد الكشاف على ان يكون عمله متوخياً الدقة قدر المستطاع، بالرغم من تلميح معدّه باحتمال عدم إحاطته الشاملة بجميع النتاج الادبي والنقدي العراقي كله، كما اشار الى ذلك في تقديمه الموجز لكشافه.. ومع كل هذا الحرص وهذا الجهد الكبير والشاق، فقد سقطت بعض المؤلفات والدراسات التي كانت تشكل مفردات المشهد النقدي، وبقدر مالايقلل من جهد الاستاذ حداد هذا الغياب، فانني وجدت من الاهمية الاشارة الى تلك المؤلفات بما يتم الفائدة المرجوة والمبتغاة من اعداد هذا الكشاف، وهناك ملاحظة تتعلق بمنهج الاعداد كان بالامكان اخذها بالحسبان وهي ان ترتيب المؤلفات كان ينبغي ان يتم وفق سياقات صدورها وليس ترتيبها هجائياً كما فعل المعد مع اسماء المؤلفين، اذ اعتقد إن السياق الزمني مؤشر هام على نمو المشهد النقدي وصعوده، كما ان الكشاف كان بحاجة الى خاتمة احصائية توضح بالارقام النتاج النقدي لكل سنة على حدة بما يعطي شمولاً اعم فائدة.

ولناخذ مثالاً واحداً على ترتيب المعدّ الهجائي لاسماء المؤلفات النقدية والذي يدلل على منهج الكشاف ولكن الفقرة التي تشير الى نتاج الدكتور علي جعفر العلاق، مع اهمية ملاحظة تسلسلها التاريخي، والتي تصبح بالمحصلة على جميع مفردات الكشاف المذكور..

لقد ورد عند الاشارة الى جهد الدكتور العلاق التسلسل التالي:

١ ـ دماء القصيدة الحديثة   بغداد ١٩٨٩

٢ ـ قصائد مختارة من شعراء الطليعة العربية   بغداد ١٩٧٧

٣ ـ مملكة الفجر   بغداد ١٩٨١

وهناك ملاحظة اخرى تتعلق بنسبة بعض المؤلفين العرب من غير العراقيين الى الجهد النقدي العراقي دون ان تكون مؤلفاتهم ذات موضوعات نقدية عراقية، حيث اشار الاستاذ الحداد الى كتابيّ الاستاذ عبد الرزاق البصير «الكويتي» في ص٢٨؟، وعدهما نتاجاً عراقياً، وكذلك مافعله مع الاستاذ جلال فاروق الشريف «السوري» وكتابه «مايكوفسكي شاعر الثورة الاشتراكية» الذي عدّه من النقد العراقي ايضاً، ويبدو ان الامر قد اختلط على السيد المعد بسبب صدور الكتاب المذكور في بغداد عام ١٩٧٢ وعن دار الحرية..

ثم تبقى هناك ملاحظة اساسية تتعلق بغياب بعض المؤلفين عن الكشاف، والمؤلفين ورد ذكرهم فيه، ممايشكل نقصاً في الاحاطة الشاملة بهدف وغاية الجهد، وكما حصل لبعض مؤلفات الاساتذه الدكتور علي جواد الطاهر، مدني صالح، عزيز السيد جاسم، عبد الجبار عباس، مهدي شاكر العبيدي، محمد الجزائري، فاضل ثامر، د. مزهر السوداني.. وغيرهم..

وسنشير الى عنوانات تلك المؤلفات [الغائبة] الى جانب اسماء السادة مؤلفيها، اتماماً لفائدة القارئ الكريم وخدمة متواضعة الى الزميل علي حداد لكي يضعها في حيازة اصحابها من اجل إستكمال ما بداه مشكوراً في هذا الكشاف الذي اتاحت لنا مجلة الاقلام مشكورة الاطلاع عليه وهيات لنا فرصة ابداء الراي فيه، آملين ان تواصل الاقلام دابها هذا لاغناء مكونات وروافد ثقافتنا الوطنية بما يحقق نقلة نوعية منسجمة مع طموحنا الابداعي..

اسم المؤلف و كتابه الذي لم يرد ذكره في الكشاف

الناقد فاضل ثامر

ـ قصص عراقية معاصرة ـ بالاشتراك

الناقد محمد الجزائري

١ ـ حين تقاوم الكلمة

٢ ـ الفن والقضية

٣ ـ البيت

الناقد طلال سالم الحديثي

ـ من تراثنا الشعبي

الاستاذ عامر رشيد السامرائي

ـ موالات بغدادية

د. مزهر عبد السوداني

ـ جحظه البرمكي

الاستاذ عزيز السيد جاسم

ـ غزليات عبد الامير الحصيري

الاستاذ مدني صالح

١ ـ الوجود في الفلسفة الاسلامية/مقارنة ونقد

٢ ـ اشكال والوان

٣ ـ هذا هو الفارابي

٤ ـ ابن طفيل/قضايا ومواقف

٥ ـ التربيع والتدوير

٦ ـ ابن طفيل وقصة حي بن يقظان

٧ ـ مقامات مدني صالح ج ١

الناقد د. علي جواد الطاهر

١ ـ منهج البحث الادبي

٢ ـ لامية الطغرائي

٣ ـ منهج البحث في المثل السائر

الناقد د. شجاع العاني

ـ في ادبنا القصصي المعاصر

الناقد عبد الجبار عباس

ـ مرايا على الطريق

الاستاذ مهدي شاكر العبيدي

١ ـ دفاتر ثقافية

٢ ـ في رحاب الكلمة

د. رضا محسن القريشي

ـ الفنون الشعرية المعربة بعدة اجزاء

د. مالك المطلبي

ـ الزمن واللغة

د. أحمد مطلوب

ـ معجم النقد العربي القديم ج٢

الناقد ياسين النصير

ـ قصص عراقية معاصرة/بالاشتراك

وقد اغفل المعدّ الاشارة الى القاص عائد خصباك وكتابه المشترك مع القاص احمد خلف ـ الموسوم «دراسة في القصة القصيرة والرواية»

واخيراً..

ارجو ان يكون هذا الراي وهذا التعقيب اسهامه بسيطة في سبيل اتمام ماارساه الاستاذ علي حداد حسين في كشافه المهم هذا، فله وللاقلام كل المحبة والتقدير على حسن صنيعهما.. والله الموفق..